Die Entwicklung des Reitertypus in der Kunst

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde genehmigt von der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

Von

Otto Großmann
aus Renchen in Baden

Tag der Promotion: 6. Oktober 1931
Tag der mündlichen Prüfung: 6. Juni 1929

WÜRFEL VERLAG BERLIN LANKWITZ

539

Referenten: Professor Dr. Goldschmidt
Professor Dr. Noack

Mit Genehmigung der hohen Fakultät kommt hier nur der erste Teil der Arbeit zum Abdruck. Das Ganze (mit den Abbildungen) erscheint unter dem Titel

Das Reiterbild in der Kunst

im WÜRFEL VERLAG, BERLIN-LANKWITZ.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Einleitung

Für die vorliegende Arbeit waren zwei Richtlinien maßgebend. Es ist versucht worden, die Bedeutung aufzuzeigen, die das Pferd als Rassentypus in Verbindung mit wechselnder Reitweise und Zäumung auf die Kunst ausgeübt hat, oder vielmehr nachzuweisen, daß eine solche Bedeutung vorhanden ist. Zum anderen soll an der Hand der Betrachtung von Reiterdarstellungen untersucht werden, wie sich die Kunst — insofern in ihr eine Äußerung des Zeitgeschmackes ersichtlich ist — mit den ihr jeweils verschieden gegebenen Vorbildern auseinandergesetzt, welchen Typus des Reiterbildes sie geschaffen hat.

Aus der Fülle des Materials mußte das herausgeholt werden, was für die Typenbildung wichtig erschien. Aus den Reiterdarstellungen mußte ausgesondert werden, was dem sonstigen Stand einer zeitlichen künstlerischen Auffassung und Reife offensichtlich widerspricht, weil derartige Darstellungen für die Typenbildung ohne Bedeutung sind. Für die Untersuchungen über Rasse und Reitweise waren die Darstellungen aus einer Zeit auszuscheiden oder sehr vorsichtig zu behandeln, in der von einer naturalistischen Wiedergabe schwerlich die Rede sein kann.

Die Arbeit sollte das ganze Kunstgebiet umfassen, um das Übergreifen der Typen in andere Kunstgebiete nachzuprüfen. Um einen angemessenen Umfang nicht zu überschreiten, mußte auch da eine Einschränkung auf besonders prägnante Merkmale in der Entwicklung stattfinden, wo das an sich überreiche und qualitätvolle Material eine Erweiterung des Stoffes bei der Untersuchung hätte wünschenswert erscheinen lassen.

Weite Zeitspannen gewisser örtlicher Kunstentwicklungen sind aus den verschiedensten Gründen für das Thema fast bedeutungslos, andere kurze Entwicklungsepochen haben Typen geschaffen, die nachher die weitreichendste und kraftvollste Bedeutung erlangten.

Die Literatur über den Gegenstand ist nicht einheitlich. (Anm. 1.)

Das griechische Pferd und besonders die Reiterdarstellungen des Phidias haben eine ziemlich umfangreiche Erörterung veranlaßt, von kurzen Ausführungen und kunsthistorischen und archäologischen Abhandlungen, in denen das Reiterliche ein Teilgebiet bildet, bis zu Spezialstudien über das Pferd des Phidias — von rein literarischer ästhetisierender Methode (Anm. 2) bis zur exaktesten Detailbearbeitung (Anm. 3) des zu allen Zeiten reizvoll erscheinenden Stoffes.

Ähnlich eingehende Untersuchungen über die Reiterdarstellung hat die Kunst Dürers (Anm. 4) hervorgerufen und — besonders in neuerer Zeit — die Leonardoschen Entwürfe zu den Reiterdenkmälern. (Anm. 5.)

Ferner gibt es eine offenbar von Reitern verfaßte Literatur über den Gegenstand, die meist außer acht läßt, was das Kunstwollen auch beim Reiterbild bedeutet (Anm. 6). Und die von dem anderen Gesichtspunkt ausgehenden Methoden der Betrachtung lassen bisweilen eine ausreichende Kenntnis des Pferdes, seiner Rasse, seiner Bewegungen, vor allem der reiterlichen Grundbegriffe vermissen (Anm. 7).

Nach den auf S. 32 vorbezeichneten Gesichtspunkten soll versucht werden, die Zusammenhänge aufzuzeigen, die hier bestehen, und die als Grundlagen für die Beurteilung des Kunstwerkes maßgeblich erscheinen.

Die Problemstellung ist eine doppelte: 1. Wie kennzeichnet sich der Einfluß des Pferdetypus auf die Kunst?

2. Wie wirkt das Schöpferische in der Kunst in seinen Eigengesetzen auf das Reiterbild?

Wo ist der Zusammenhang, wo das Ergebnis?

Die der Arbeit beigefügten, nach Pausen gefertigten Zeichnungen bringen eine typengeschichtlich bedeutsame Auswahl von Reiterbildern. Solche Umrißzeichnungen können dem künstlerischen Wert der Vorbilder nicht gerecht werden. Es ist gefährlich, eine Plastik, ein Gemälde, einen Kupferstich mit all ihren Ausdrücken von Licht und Schatten in einfachen Konturen darstellen zu wollen. Aber des Verfassers Absicht war, die Kunstwerke auf „reiterlichen Geist" zu untersuchen, und zur Veranschaulichung solcher Untersuchungen schienen die einfachen Umrißzeichnungen geeignet.

Der Verfasser ist sich wohl bewußt, daß die Betrachtung eines Reiterbildes selbstverständlich nicht erschöpft ist, wenn ausschließlich von reiterlichen Gesichtspunkten ausgegangen wird. Jedoch sollte hier einmal im Zusammenhang eine solche Betrachtungsweise durchgeführt werden zur Klärung der Begriffe: Entstehung, Entwicklung und Auswirkung der Reitertypen.

Hubertus 1931

Erster Teil

Die Realien

Pferderassen und Rassengeschichte
Anatomie / Gangarten

manifestare ea quae
sunt sicut sunt . . .
Friedrich II.

I. DIE PFERDERASSEN

Die Rassengeschichte des Pferdes ist nicht einwandfrei geklärt. In den meisten Versuchen, eine Geschichte zu geben, wird der Fehler begangen, den Rassentypus aus dem Kunsttypus der Denkmäler herzuleiten. Bei einer derartigen Arbeitsmethode (meist in der hippologischen Literatur) wird sehr oft der Qualität des überkommenen Denkmals ebenso wenig Rechnung getragen, wie dem in ihm sich äußernden Zeitgeschmack, dem Kunstwollen. Abgesehen davon, daß aus einem einzelnen Denkmal nicht ohne weiteres auf die Rasse der Zeit und des Landes eindeutig geschlossen werden darf, sind die Resultate dieser Deduktion dann besonders unbrauchbar, wenn an Hand dieser „Ergebnisse" (jetzt in kunsthistorischen Untersuchungen) das Kunstwerk geprüft wird.

Untersuchungen über fossile Pferde und Messungen an erhaltenen Pferdegeschirren und an seltenen aber gelegentlich vorkommenden Skelettresten aus geschichtlicher Zeit bringen brauchbare Resultate. Die zuerst spärliche, seit der Renaissance dann reichlicherere Literatur lassen manche Zweifel klären. Aber eine vergleichende Rassenbeschreibung, die allein die Angelegenheit aufhellen könnte, gibt es nicht vor dem XVII. Jahrhundert (Anm. 8).

1. Das Wildpferd, das vor seiner Zähmung als Gegenstand der Jagd in Höhlenzeichnungen dargestellt ist, wird dem noch lebend erhaltenen asiatischen Urwildpferd (equus caballus Przewalskii) ähnlich gewesen sein (Anm. 9).

In der frühesten bildenden Kunst finden sich seltene Erinnerungen an dieses Wildpferd (Anm. 10). (Abb. II. 7 u. VI. 7., 9.) Aber die Darstellungen schließen sich an das derzeitige, in der Zeit des Künstlers schon domestizierte Pferd an. Es kann weder Brehm zugestimmt werden, wenn er aus dem assyrischen Relief der „Jagd auf Wildpferde" (Anm. 11) (Abb. II. 4) deren Exterieur bestimmen will, noch etwa v. Lieres, wenn aus der Darstellung auf der mykenischen Schwertklinge aus den galoppierenden Pferden Merkmale für das Wildpferd herausgelesen werden sollen (Anm. 12). (Abb. VIII. 1.)

Im norwegischen und isländischen sowie im nordchinesischen (mongolischen) Pony hat sich der Typus des wilden Pferdes noch zu einem geringen Teil erhalten, und diese noch lebende und durch Jahrhunderte ziemlich rein gezogene Rasse ist auch am ersten mit dem assyrischen, mit dem griechischen Pferd vergleichbar. Sicher war das griechische Pferd größer und durch den Einfluß orientalischen Blutes feingliedriger.

Aber die charakteristische steile Schulter, der steile, etwas dicke Hals, der Schweifansatz, und manche andere Kennzeichen des griechischen und assyrischen Pferdes erinnern an den Typus des Wildpferdes. (Abb. I. 1 u. 3.)

In Ostasien, Indien, Assyrien und Babylonien ist das Pferd seit 2000 v. Chr. bestimmt schon domestiziert, und überall dorthin wird es aus Zentralasien eingeführt worden sein. In Ägypten erscheint das Pferd seit der 18. Dynastie, nur als Wagenpferd, und in einer Rassenform, die nicht ganz sicher erkennbar ist.

Aus Zentralasien hat sich das Pferd in zwei Hauptströmen über die alte Welt verbreitet, indem es seine Urform, dem veränderlichen Gebrauchszweck und den veränderten Weideverhältnissen entsprechend, weiterbildete. Diese beiden Ströme zeigen bei ihrem Übergang auf europäisches Land schon zu Beginn des 2. Jahrtausends v. Chr. zwei verschiedene Typen, die in ihren Weiterbildungen zu den beiden großen Rassenschlägen werden: equus robustus und equus orientalis.

Wo fette Niederungsweide vorhanden war, entwickelte sich eine schwerere Zuchtrichtung, eine „Üppigkeitsform" von massiger Gestalt und einer gewissen Frühreife aber minderer Widerstandsfähigkeit (Anm. 13). Steppenweide auf verhältnismäßig hartem Boden fördert die Entwicklung in der anderen Richtung. Feststellungen bei vorsichtiger Zugrundelegung der frühesten Darstellungen, namentlich aber aus Knochenfunden, begründen in großen Zügen die auf der Karte (Abb. II. 1) eingetragenen Linien der Verbreitung.

In der Gegend des Schwarzen Meeres scheint ein Zusammentreffen von Ausläufern der beiden Ströme stattgefunden zu haben, was bei der kriegerischen Ausbreitung des skythischen Reitervolkes durchaus wahrscheinlich ist. Auf der Silbervase von Nikopol erscheint das „skythische Pferd" zwar als das der nordischen Rasse mit den Qualitäten, die oben gekennzeichnet wurden, an das norwegische und chinesisch-tibetanische Pony erinnernd.

Aber die Silberpferde von Trebenischke (Abb. II. 8 u. 9) stellen einen anders gearteten Ausläufer der skythischen Rasse dar (Anm. 14).

Der Fundort liegt zwar reichlich abseits von der Ausbreitungslinie des nordischen Pferdes und nahe bei Griechenland, wo das orientalische Pferd gezogen wurde; eine gewisse Ähnlichkeit mit archaischen griechischen Darstellungen ist zunächst offensichtlich, namentlich in der Haltung der Pferde. Aber einige wichtige Momente scheinen dem Verfasser auf nichtgriechischen, auf nordischen Kulturkreis hinzudeuten.

Die anderen Funde von Trebenischke weisen einen ähnlichen Weg. Hier soll allein der Typus jener Pferde untersucht werden.

Abgesehen von den Hosen und spitzen Schuhen des Reiters sind drei Züge ganz und gar ungriechisch: die kurzen Beine des Pferdes, seine auffallende „Gurtentiefe" (vgl. Abb. III. 1) und die oben am Hals spärliche, zum Widerrist hin üppige Mähne.

Das archaische griechische Pferd dagegen wird rankleibig, immer hochbeinig und immer mit geschorener Mähne dargestellt. Das wesentliche dieser griechischen — zunächst für eine Rekonstruktion der Rasse natürlich kaum zu benutzenden — Pferdedarstellung entspricht auch dem aus anderen Herleitungen zu gewinnenden Bild des nach Griechenland gebrachten equus orientalis.

Das für die Pferde von Trebenischke als charakteristisch Hervorgehobene findet sich offensichtlich auch auf der Steinplatte von Hornhausen (Abb. II. 6). Hier ist dasselbe kurzbeinige Pferd der nördlichen Rassenlinie mit der bemerkenswerten Gurtentiefe und der merkwürdigen am Widerrist besonders langen Mähne. Selbstverständlich ist es gefährlich, aus solchen, wenn auch auffallenden, Übereinstimmungen bindende Schlüsse auf Rassenzusammenhänge zu ziehen, zumal künstlerische und kulturelle Zusammenhänge der zeitlich wie örtlich durchaus weit voneinander entfernten Fundstellen sich gänzlich der Nachprüfung entziehen müssen.

Aber es schien wichtig, eine Beurteilung der wenigen frühen Funde zu versuchen, die in das Gebiet der nördlichen Ausbreitungslinie weisen.

Eine Bestätigung der beiden Linien glaubt der Verfasser in den Sprachstämmen sehen zu dürfen. Von Zentralasien führt ein Sprachstamm nach Osten bis Japan: Pferd = chinesisch: ma oder ba, koreanisch: mari, japanisch: uma (Anm. 15).

Derselbe Sprachstamm führt nach Westen: Altnordisch: merr, finnisch: mari, althochdeutsch: marah („Mähre"), englisch: mare, keltisch: marka. Die Römer bezeichneten das in Gallien vorgefundene Pferd der Rasse equus robustus nicht als equus, sondern als mannus.

Die südliche Ausbreitungslinie, die des equus orientalis, wird von dem indogermanischen Sprachstamm begleitet.

Wohl auch von Indien her kommt das hochbeinige große Pferd nach Südchina. So sind die Pferdedarstellungen der südlichen Provinzen näher dem equus orientalis. Das Pferd aus einem Relief von Tschung king (Setshuan) (Abb. V. 3) steht einer griechischen archaischen Darstellung rassenmäßig näher (z. B. Klazomenai, Abb. VIII. 9) als dem

nordchinesischen Pferd, wie es in Abb. V. 4 u. 5 dargestellt ist. Diese beiden Darstellungen entstammen einer nördlichen Provinz (Shantung). Selbstverständlich dürfen diese durch stilistische Gründe sehr anzweifelbaren Vergleichsergebnisse innerhalb der noch nicht ausreichend erforschten chinesischen Kunst nichts anderes sein, als die Möglichkeit einer leisen Bestätigung zu Feststellungen, die auf zuverlässiger Grundlage aufgebaut sind.

Sanskrit: acvas, arisch: acva, indogermanisch: ekvo, äolisch: ἴκκος, griechisch: ἵππος, lateinisch: equus. Diese Linie der Ausbreitung des Sprachstammes entspricht der aus Schriftquellen, bildlichen Darstellungen und hippologischen Untersuchungen zu vermutenden Verbreitungslinie des equus orientalis, entspricht natürlich auch der großen Marschlinie der indogermanischen Völker nach Westen, auf welchem Zug sie das Pferd nach Südeuropa mitgebracht haben.

Von dieser südlichen, nach Griechenland führenden Linie zweigt ab die Einführung des Pferdes nach Ägypten, nach Kreta und sehr viel später nach Arabien, wo geeignete klimatische und Weideverhältnisse das vollendete Exemplar der Gruppe equus orientalis sich entwickeln ließen. (Abb. I. 2.)

Ein dritter Sprachstamm (Abb. II. 3) weist auf die im Abendland bald eintretende Vermischung, auch planmäßige Kreuzung der beiden Rassengruppen. Griechisch: καβάλλης, lateinisch: caballus, spanisch: caballo, französisch: cheval, mittelhochdeutsch: gaul.

Auch hier soll nicht übersehen werden, daß derartige linguistische Zusammenhänge nicht ohne weiteres als Beweismittel für die Rassenzusammenhänge angewandt werden dürfen. Sie dürfen — wie oben — nur als Bestätigungen der anderweitig gefundenen Zusammenhänge vorsichtig herangezogen werden.

In der Karte II. 2 ist die Kreuzung dargestellt, die das nordische Pferd seit der Einrichtung der Staatsgestüte durch Karl den Großen (Anm. 16) erfahren hat. Die Ergebnisse dieser planmäßigen Veränderungen der Zuchtrichtungen werden später geschildert. (S. 13 ff.)

2. Das griechische Pferd der geschichtlichen Zeit hat zwei, wohl erheblich verschiedenes Material bringende Einfuhrquellen: Zunächst Ägypten und Kreta mit einer Rasse, die sich von dem Wildpferd schon weiter fortentwickelt hatte, und zweitens der für Thessalien und Nordgriechenland in Betracht kommende Import aus Kleinasien, aus entfernteren östlichen Gebieten und aus Skythien. Auf griechischem Boden scheint dann eine fast planmäßige Zucht bald stattgefunden zu haben. Das

Ergebnis dieser Zucht ist das Pferd des Phidias, bei dessen Betrachtung auf Größe und Exterieur ein Geringes zu abstrahieren wäre, was mit dem Schönheitsideal, mit dem Typenwunsch des Künstlers in Verbindung zu bringen ist. Auf jeden Fall hat die Größe der Pferde, d. h. ihre Kleinheit, nichts mit der Wirklichkeit, sondern mit künstlerischer Absicht zu tun. Die Völkerwanderung und später der Islam haben die europäischen Pferdebestände vermischt. Pferdehandel und Kreuzungszucht haben allmählich Rassen entstehen und sich ändern lassen, die für die bildende Kunst die verschiedensten Vorbilder ergaben.

Schon das römische Pferd zeigt keinen einheitlichen Charakter. Was sich aus der Typologie der Kunst und aus literarischen Quellen (besonders Virgil) herausholen läßt, trägt mancherlei Merkmale, aber zeigt kein bestimmtes Bild. Auxiliar-Reiterei, Import aus aller Herren Länder und die verschiedensten Gebrauchszwecke haben ein Rassengemisch in Rom entstehen lassen, das der Einheitlichkeit entbehren mußte.

3. Das Mittelalter mit seiner dem Lehnswesen eigentümlichen Kampfesweise und dem schon im XII. Jahrhundert zunehmenden Gewicht der Rüstung züchtet ein schweres Pferd. Der „Kastelan", der vorzugsweise in Spanien (Kastilien) gezogen wurde, ist eine Kreuzung des in den fetten Weiden der nordischen Zuchtgebiete gezogenen schweren Pferdes mit dem temperamentvollen viel afrikanisches Blut enthaltenden Andalusier. Der „Bayard" der Haimonskinder repräsentiert den idealisierten Typus des gewaltigen Pferdes, das vier Männer tragen konnte und doch ein feuriger Renner war. Ein besonders gezogener Typus des schweren temperamentvollen Turnierpferdes war der „Palefroi", der nur für die Schlacht oder für das Turnier bestiegen wurde (Anm. 17), während für den Reisemarsch das Universalpferd, der „Klepper" geritten wurde, der auch als Gebrauchspferd für Geistliche und für Frauen diente. Die aus der Kriegsgeschichte der Zeit bezeugten Marschleistungen (Anm. 18) lassen ein Pferd vermuten, das neben seiner Größe und seinem Gewicht viel Blut gehabt haben muß, mit unseren heutigen schweren Pferden also wenig Verwandtschaft hat. Viele Zeugnisse über die Zucht und von der Kostbarkeit der fürstlichen und ritterlichen Schlachtrosse haben sich erhalten. Sie können in Einklang mit einer Pferdedarstellung etwa des Donatello gebracht werden.

Die Wandlung des Heerwesens zum Ende des XV. Jahrhunderts ließ das Pferd leichter werden. Vermehrte orientalische Zufuhr durch den mit den Kreuzzügen zusammenhängenden Pferdeaustausch hat das Blut schon vorher immer wieder aufgefrischt, und jetzt wurde

durch systematische Zucht ein zwar für unsere Begriffe noch ziemlich voluminöses, aber temperamentvolles und bewegliches Pferd gezüchtet, das besonders in Spanien und Italien, auch im Zusammenhang mit der Ausgestaltung der Reitkunst, einen neuen Typus bildete. Nicht mehr für den Anprall einer geschlossenen Reitermasse, sondern für den Einzelgebrauch wurde das Pferd gezogen und ausgebildet im Sinne einer notwendigen Beweglichkeit.

4. Die Zeit des Barock läßt dann einen neuen Typus bevorzugt erscheinen mit Merkmalen der zeitlichen Kunst. Auch hier ist es nicht möglich, aus der bildenden Kunst allein den Rassentypus herauslesen zu wollen. Immerhin sind die Pferdedarstellungen eines Velasquez als naturwahr und sehr echt zu erkennen. Die Arbeitweise dieses vornehmen Menschen führt zur Glaubhaftigkeit und Wahrheit seiner Malerei, und es gibt in der Kunst nach Donatello sicher keinen Künstler, der in so vollendetem Maße dargestellt hat, worauf es bei einem Reiterbild ankommt (ebenso wie bei der Reitkunst selbst): eine harmonische Gesamterscheinung, bei der das Individuum Mensch mit dem Individuum des durchgerittenen Pferdes zu einer Einheit verschmilzt, die ein Wesen darstellt, bei dessen Darstellung es keine Sorge gibt über „leere Rechtecke hinter dem Rücken des Reiters, Diskrepanz der Achsen" und andere formale Probleme (Anm. 53).

In der Folgezeit präsentiert sich die Rasse des „vlämischen Pferdes", wie es in kunsthistorischen Untersuchungen oft genannt wird, etwa in einer Zeichnung von Rubens (Abb. XXIII. 16), die im Gegensatz zu den großen Pferdebildern dieses Meisters in diesem Zusammenhang herangezogen werden kann. Der dargestellte Typus wird im XVII. Jahrhundert ziemlich allgemein gewesen sein und entspricht unter den heute noch existierenden Rassen etwa der des Anglo-Normannen (Abb. I. 6), nur daß dieser mehr arabisches bzw. englisches Blut hat und dadurch bei ähnlicher Masse etwas artikulierter im Skelett sein dürfte, mehr auf Vorwärts-Aktion gezogen ist.

Bis in die heutige Zeit haben sich aus bestimmtem Grund zwei für das XVII. Jahrhundert charakteristische Rassen erhalten, weil ihre Zuchtresultate für den ganz bestimmten, gleichbleibenden Zweck und für einen die Tradition streng festhaltenden Auftraggeber, den Wiener Hof, allein bestimmt war. Der Lippizaner, der seit der Gründung des Gestüts Lippiza ausschließlich für die hohe Schule und ihre Dressur gezüchtete Schimmel (Abb. I. 9), der für die spanische Schule in Wien das prachtvolle Material auch heute noch liefert, und der Kladruber (Abb. I. 7),

der gewaltige Karossier für die Staatswagen des Habsburgischen Hofes (Schimmel und Rappen). Diese gewaltigen Tiere, im Mittel bis 1,80 m hoch (Anm. 19) mit ihren schweren, ramsnasigen Köpfen und mit großen traurigen Augen, mit wallenden Mähnen und Schweifen, in ihrer majestätischen Aktion, repräsentieren den Zeitgeschmack des späten Barock in vollkommener Weise.

Diese beiden Rassen sind wohl die einzigen Beispiele, die heute noch eine Vorstellung von dem eindrucksvollen Vorbild ermöglichen, das sich dem Künstler im XVII. und XVIII. Jahrhundert geboten hat.

In der Kunst des Rokoko zeigen die Pferde einen ganz kleinen Kopf mit der Ramsnase (Abb. XXVII. 9), übertrieben krummen und aufgerichteten Hals, übertrieben breite, meist gespaltene Kruppe, übertrieben lange Beine. Das Pferd Ridingers, dessen Darstellungen so stark unter dem Eindruck des Zeitgeschmacks stehen, daß ihr Typus bis zur Karikatur verzerrt erscheint (Abb. XXVII. 10—12), und das der anderen Künstler der Zeit hat an sich als Vorbild dieselbe Rasse, die sich in den Stichen der Reitschulen von Dirk Maas und Parrocel deutlich erkennen läßt.

5. Im XVIII. Jahrhundert verändert sich die europäische Rasse durchaus, beeinflußt von der englischen Vollblutzucht. Der Typus des arabischen Pferdes (Abb. I. 2) wurde durch Karl II. um 1710 durch die royal mares systematisch verpflanzt und seitdem bildet sich das englische Vollblut heraus, von dem die Vollblutgestüte aller Länder unmittelbar abhängen (Abb. I. 8).

Die Zuchtwahl der Hengste und Stuten erfolgt in der Schnelligkeitskonkurrenz, im Rennen (es wird also auf Leistung und nicht wie in der Barockzeit auf das Exterieur gezüchtet), und so gestaltet sich immer klarer der Typus eines Pferdes, wie es in den englischen Stichen vom Ende des XVIII. Jahrhundert erscheint (Abb. XXVIII. 11 u. 13), wie es bei Géricault und bis in die heutige Zeit für den Künstler wie für den Reiter das Ideal an Schönheit und Gebrauchszweck darstellt. Klare Knochen, Muskeln und Sehnen, zierliche und schlanke (im Training oft überschlanke) Formen, „trockener" Kopf, bei dem sich das scharf gemeißelte Skelett unter der wie angeklebt erscheinenden Haut klar modelliert, große ausdrucksvolle Augen, weite Nüstern, schräge Schultern, flache Kruppe mit hoch angesetztem und gut getragenem Schweif, eine seidige Haardecke mit schlichtem dünnen Haar an der Mähne und im Schweif. Der ganze Typus auf Schnelligkeit abgestimmt, aus deren Erfordernis er ja seit drei Jahrhunderten planvoll gezüchtet wird.

Um 1713 wird durch drei berühmte Hengste, auf die die Stammbäume

aller bedeutenden Galoppierer zurückgehen, die Zuchtrichtung noch einmal eindeutig festgelegt, und seitdem gibt es keine Typenwandlung mehr in dieser Rasse.

Vom englischen Vollblut werden die Landespferdezuchten, die überall den Bedarf der stehenden Heere decken, ausschlaggebend durch Kreuzungen beeinflußt, und so entstehen die Rassen des deutschen und englischen Halbblutes, als dessen Repräsentant in der Kunst hier das Pferd von Tuaillon angeführt sein soll (Abb. XXIX. 11 u. 13), das im Sinne eines ausgesprochenen Porträts ein irisches Halbblut darstellt.

Das schwere Pferd wird gleichzeitig für den schweren Arbeitsgebrauch weitergezüchtet und läßt als besonders ausgebildeten Typus den Percheron (Abb. I 4), den Belgier, und in neuerer Zeit den englischen Clydesdaler erscheinen. Diese ungeheuren Tiere mit ihrer Größe von 1,80 m, ihrem Gewicht von 18—20 Zentnern, die eine Last von 100 Zentnern und mehr zu ziehen imstande sind, haben bisweilen in ihrer Monumentalität einen Künstler zur Darstellung gereizt (Anm. 20). Rassenadel und Temperament haben diese Pferde in ihrer Art ebenso wie der Vollblüter. Eine etwas leichtere, kurzbeinige Rasse ist das dänische Pferd (Abb. I. 11), das der Rasse des Mittelalters heute die beste Analogie sein dürfte (Anm. 21), neben dem hochbeinigen Oldenburger (Abb. I. 10) mit dem kurzen kräftigen Rücken und den „rückständigen" Hinterbeinen. Das schwere Pferd hat sein spezifisches Temperament, und die in kunsthistorischen Arbeiten oft zu findende Redewendung „schwerer Gaul" birgt einen Ton von künstlerischer Geringschätzung in sich, der in dem Typus keineswegs zu begründen ist. Wenn allerdings Angelo Jank, der sonst so zuverlässige Pferdemaler, in seinem bekannten Bild „Eiserne Wehr" seine gepanzerten, schlachtbereiten Ritter auf temperamentlose, unedle Ackergäule setzt, die trotz ihrer Masse nicht in der Lage gewesen wären, einen Kriegsdienst zu versehen, so läßt er den Eindruck entstehen, als ob Gewicht und rassiges Temperament sich ausschließen müßten.

So vollendet die Vorwärts-Tendenz in dem langen, gelassenen fast etwas schleifenden Schritt des Vollblüters sich äußert (ganz im Gegensatz zu der hohen Aktion der Pferde früherer Zucht, wie sie sich in der Kunst bis zum Barock darstellt), so sehr betont die Zuchtrichtung einer besonderen Rasse die hohe, aber dabei doch raumgreifende Aktion: der Hackney (Abb. I. 5).

Für den Bedarf des Luxus-Wagenpferdes gezogen, zeigt dieses Pferd eine Knieaktion, die an die Denkmäler der Renaissance erinnert und die darauf schließen läßt, daß dieses Schönheitsideal auch damals

seine Verkörperung rein rassenmäßig gefunden haben wird. Über einen Zeitgeschmack lassen sich Analysen anstellen, nicht über persönlichen Geschmack. Und so wie es heute Pferdekenner gibt, die das „sinnlose Abstrampeln" der Hackneys ablehnen, so hat der Künstler auch seine persönliche Ansicht über die Schönheit oder Unschönheit einer Pferderasse; diese Ansicht braucht nicht immer mit dem Zeitgeschmack übereinzustimmen. Auf diesen Punkt wird im zweiten Teil der Arbeit gelegentlich einzugehen sein.

Zuletzt soll daran erinnert werden, daß Hengste in ihrer Aktivität und der besonders akzentuierten Ausbildung der Rassenmerkmale den Typencharakter vorzugsweise betonen, und daß so in Kunstwerken bei der Darstellung eines Hengstes (d. i. im Altertum und im Mittelalter die Regel) ein Temperament sich darstellt, wie es heute im täglichen Leben an Wallachen und Stuten nicht zu sehen ist. Dieser Gesichtspunkt darf nicht außer acht gelassen werden, wenn in den Pferdedarstellungen etwa der antiken Kunst oder des Velasquez ein Gehaben von Lebendigkeit, oft von ungestümer fast heroischer Dynamik sich hervordrängt, das wir heute nicht mehr in diesem Maße zu sehen in der Lage sind.

In großen Zügen ergibt die Rassengeschichte, abgesehen von Sondererscheinungen, folgende vier Typen:

1. Das griechische Pferd (Phidias), mittlere Größe, trockner edler Kopf, steiler Hals, steile Schulter, etwas überbaut, feingliedrige Beine, runde Kruppe mit tief eingesetztem Schweif (ähnlich das naturwahr dargestellte Pferd von Kujundschik, aber reiterlich anders aufgefaßt): Orientalische Rasse.

2. Das mittelalterliche Pferd des Lehnswesens. Nordische Rasse durch orientalisches Blut veredelt, groß und schwer, schräge Schulter, dicker und schwerer aber biegsamer Hals, muskelbepackte und breite Hinterhand, meist gespaltene Kruppe. Grober Haarwuchs, besonders an den Fesseln, wollige, wellige Haare an Mähne und Schweif: Normannische Zucht.

3. Das Pferd der Renaissance und des Barock. Erneute Blutzufuhr vom Orient. Dadurch leichter und artikulierter in seinen Proportionen. Kürzer und durch die veränderte Reitweise „versammelter". Hohe Aktion: das spanische Pferd.

4. Das englische Vollblut und das von ihm abhängige Pferd der Landeszucht für den Bedarf der stehenden Heere. Auf Schnelligkeit gezogen. Edler trockner Kopf, langer Hals, schräge Schulter, langer

und hoher Widerrist. Langer Schritt ohne hohe Aktion: Das europäische Vollblut und Halbblut.

Die Entwicklung dieser vier Rassentypen ist nicht scharf zu umgrenzen, greift über und ist im wesentlichen nur für Europa gültig.

Dazu kommt in neuerer Zeit für den Arbeitsdienst das kaltblütige, das Lastpferd.

II. DIE GESTALT DES PFERDES

1. **Anatomie** (Hierzu Abb. III.)

Bei der äußeren Erscheinung des Pferdes mag die Farbe zunächst in die Augen fallen; für den Reiter und Pferdekenner ist die Gestalt, der Bau und — natürlich — die Leistung das Wichtigere.

Das Gebäude des Pferdes wird eingeteilt in Vorhand, Leib und Hinterhand. Zur Vorhand gehören also Brust, Hals und Kopf und nicht nur die Vordergliedmaßen, für die das Wort oft irrtümlich allein angewandt wird. (Vergl. Anm. 41.)

Den Kopf wünscht der Kenner klein (nicht „wie einen Kohlenkasten") trocken (nicht schwammig und unartikuliert) und stark abgesetzt vom Hals. Lebhaftes Ohrenspiel, große ausdrucksvolle Augen, und offene, große und scharf gezeichnete Nüstern zeigen dem Reiter wie dem Künstler Adel und Temperament. Die Form des Kopfes weist viele Variationen auf, von denen die wichtigsten in Abb. III. 3—8 skizziert sind. Charakteristisch für den trockenen Kopf eines edlen Pferdes sind die Linien der Ganaschen und der Jochbeinleisten. Die deutliche Darstellung dieser Akzente geben dem Bild des Pferdekopfes Leben und Ausdruck (vergl. die Abb. V. 1, X. 7, XII. 3), während das Verwischen oder Vernachlässigen schwächlichen und charakterlosen Eindruck hervorruft (Abb. XII. 6 u. XXVII. 8).

Der Hals kann zu kurz sein, so daß das ganze Pferd ein gedrungenes Aussehen bekommt (Abb. III. 10), aber gewissen Rassen steht der kurze Hals wohl an, namentlich dann, wenn er hoch aufgerichtet „steil" ist (Abb. I. 10, auch I. 5). Die Pferde des Phidias haben sämtlich einen nach reiterlichen Begriffen etwas kurzen Hals, der aber im Zusammenhang mit der aufgerichteten Haltung ein ästhetisch vollendetes Bild gibt (Abb. X. 1). Zum Bild eines schlanken Pferdes mit zierlichen Gliedmaßen gehört ein langer und schlanker Hals (Abb. I. 2 u. I. 8, XXVIII. 8). Hirschhals (Abb. III. 11) und Schwanenhals (Abb. III. 12) passen gelegentlich gut zu schlanken Pferden, sind aber dem Reiter sehr unerwünscht, und die Darstellungen solcher Hälse wird meist dem Schönheitsideal des Künstlers

zuzuschreiben sein (Abb. XXVII. 9) und nicht den tatsächlichen Ausmaßen des Vorbildes.

Die Mähne ist bei edlen Rassen schlicht, seidig glatt und lang, bei gröberen Rassen wollig und gewellt. Mode und Zeitgeschmack lassen die Mähne in besonderer Form züchten (Abb. XXI. 1 u. 3), flechten (Abb. XXVI. 2) oder auch scheren, bei den Griechen oft in zwei bis drei Stufen (Abb. X. 7). Der Stirnschopf wird nach orientalischer Sitte in hellenistischer und römischer Zeit zu einem Quast zwischen den Ohren aufgebunden (Abb. XII. 3., 5., 6. u. 14); so auch in der Renaissance z. B. beim Colleoni (Abb. XV. 9) aber nicht im Mittelalter (Anm. 22).

Zwischen Hals und Rumpf befindet sich der Widerrist, der bei den Reitpferden, die einen tragfähigen Rücken haben sollen, hoch und kräftig zu verlangen ist.

Eine schräge Schulter erlaubt ein weites Ausgreifen der Vorderbeine, also einen langen und geräumigen Schritt. Eine steile Schulter beengt den Gang, macht ihn trippelnd. Pferde mit steilem Hals haben gewöhnlich auch eine steile Schulter (Abb. X. 2), also keinen freien und weiten Schritt.

Der vordere Teil des Rumpfs erhält das Gewölbe der Rippen. Hier, wo der Sattelgurt liegt, ist eine genügende „Gurtentiefe" zu verlangen, d. h. ein weiter Brustkorb mit kräftiger Lunge. Wo diese Gurtentiefe vom Künstler nicht ausreichend beachtet ist (oder ein Gebäudefehler vorliegt), macht das Pferd einen unentwickelten, fohlenartigen Eindruck (Abb. X. 3).

Wichtig für das Bild eines Pferdes ist die Bildung der Kruppe. Das reiterliche und künstlerische Ideal der heutigen Zeit ist eine flache und gerade Kruppe (Abb. I. 2., 8. u. 10, u. XXIX. 4), jedoch haben (namentlich die schweren) Rassen oft eine „abschüssige" Kruppe und dementsprechend einen tief eingesetzten und hängenden Schweif (Abb. I. 7), während der Schweif bei der geraden Kruppe erhaben getragen wird (Abb. I. 2, vergl. das Skelett Abb. III. 2).

Über das Haar des Schweifes gilt das über die Mähne Gesagte. Der Schweif wird im allgemeinen dicht und wallend gewünscht und dargestellt, jedoch hat die Mode zu manchen Zeiten das Kupieren verlangt. So in China (Abb. V. 2 u. 3), in Persien im V. und VI. Jahrhundert (Abb. VII. 6), gelegentlich im Mittelalter (Abb. XIX. 6) und zur Zeit der Renaissance. Zur Regel wurde das Kupieren für das Ende des XVIII. Jahrhunderts (Abb. XXVIII. 3) (Anm. 23). In der Neuzeit wird das Kupieren als Geschmackssache teils verteidigt, teils als naturwidrig bekämpft.

Gebräuchlich ist es namentlich für kurze gedrungene Pferde im Gespann (Abb. I. 5).

Die Gliedmaßen des edlen Pferdes markieren deutlich Knochen und Sehnen und haben eine dünne Behaarung sowie kleine aber sehr harte Hufe. Bei den schweren Rassen sind, dem Gesamtbau entsprechend, die Knochen der Gliedmaßen gröber, die Hufe groß und wenig widerstandsfähig; die Behaarung dicker und zottiger, wie auch sonst am ganzen Körper. In der Köte, dem Fesselgelenk, haben die schweren Pferde einen oft schon an der hinteren Seite des Schienbeines beginnenden zottigen Schopf, den „Kötenzopf", der für schwere Pferde dem Pferdeliebhaber wie dem darstellenden Künstler als besonderer Schmuck erscheint (Abb. XIX. 10, auch XX. 2).

Von der Muskulatur und dem Skelett des Pferdes soll hier nur das kurz aufgezählt werden, was für die Statik und Mechanik von Rumpf und Gliedmaßen wichtig ist, und was sich äußerlich als wichtiges Moment für die künstlerische Auffassung hervorhebt. Der Nacken, der Mähnenkamm, wird gebildet von einer festen Muskelpartie, dem Nackenband, das sich parallel dem Verlauf der Halswirbel gegen die eigentliche Halsmuskulatur durch eine oft scharf markierte Rinne absetzt (Abb. I. 2 u. 8). Ferner markieren sich deutlich, namentlich in der Bewegung, die auf der Schulter und auf dem Vorarm gelagerten Muskelgruppen der Vorhand.

Ausschlaggebend für die Mechanik des Pferdes ist der Bau, die Muskulatur und die Funktion der Hinterhand. Über die Hinterbacken bis zum Knie und um den Unterschenkel (Anm. 24) gelagert sind die kräftigen Muskeln, die in Verbindung mit den gewaltigen Sehnen dem Pferd ermöglichen, sein ganzes Gewicht (mit dem des Reiters) federnd und elastisch zu tragen und vorwärts zu schnellen. Diese ganze Partie der Hinterhand, ein in Muskeln und Sehnen geschlossener Kraftspeicher ist in den Pferden des Phidias in vollendeter Weise dargestellt (Abb. X. 1 u. 2).

Fehlerhafte Beobachtung des bildenden Künstlers in Verhältnissen der Anatomie und Mechanik der Hinterhand stören immer sehr empfindlich. (Beispiel: Rubens bei einem an sich richtigen aber diesmal falsch modifizierten Schema Abb. XXIII. 11).

2. **Die Haarfarbe** (Anm. 25).

Ein altes Sprichwort sagt: „Kaufe das gute Pferd, und wenn es grün wäre" und will damit aussprechen, daß dem Pferdekenner die Haarfarbe für den Wert des Pferdes bedeutungslos ist. Für die Mode und den

Zeitgeschmack aber und für den Geschmack des Malers ist die Farbe von Wichtigkeit (Anm. 26).

Man unterscheidet einfarbiges und gemischtes Haar.

Pferde mit einfarbigem Haar sind braun, rot (Fuchs), gelb (Falb), schwarz (Rappe), weiß („weiß geboren", nicht Schimmel schlechthin).

Braun ist die am häufigsten vorkommende Farbe. Man unterscheidet einige Nuancen, von denen angeführt seien: Hellbraun, Goldbraun, Rehbraun, Rotbraun, Kastanienbraun, Dunkelbraun, Schwarzbraun, — sämtlich durch das Wort ausreichend erklärt. Ein dunkelbraunes oder ein schwarzbraunes Pferd sieht fast wie ein Rappe aus, die helle bzw. schwarze Färbung der Haut an der Nase und Lippe allein unterscheidet. Die hellbraunen Farben sind oft heller als die eines Fuchsen. Für den „Braunen" ist bestimmend die immer schwarze Mähne und der schwarze Schweif. Braune Mähnen und Schweife gibt es nicht.

Bei Füchsen unterscheidet man Hellfuchs, Lehmfuchs, Goldfuchs, Kupferfuchs, Dunkelfuchs, Kohlfuchs, Brandfuchs (bei diesem ist das Haar an den Spitzen etwas heller, als beim Dunkelfuchs, es erscheint wie versengt); bei diesen Farben ist die Mähne und der Schweif im allgemeinen von der Farbe des Deckhaares, manchmal wenig heller oder wenig dunkler. Der Kohlfuchs hat die dunkelste, fast dunkelbraune Schattierung des Deckhaares. Beim Schweißfuchs und Schwarzfuchs sind Mähne und Schweif gelbgrau bis weiß.

Die Falben haben auf dem Rücken meist einen dunklen Streifen, den Aalstrich (Anm. 27). Je nach Nuancen ist hier zu nennen: Mäusefalb, Gelbfalb, Löwenfalb (Mähne und Schweif dunkel, oft schwarz, Beine dunkel), endlich die Isabellfarbe (Mähne und Schweif hellgelb bis weiß, Haut fleischfarben, Hufe hell, meist „Glasaugen" — Albino —) (Anm. 28).

Der Rappe hat stets dunkle Hautfarbe und ein meist sehr dünnes und zartes Deckhaar, wodurch (bei sorgsamer Pflege) seine Haardecke besonders glatt und glänzend wirkt. Die umständliche Pflege und die große Empfindlichkeit der Haut haben bewirkt, daß Rappen weniger gezüchtet und immer seltener werden.

Die weiß geborenen Pferde haben weißes Haar mit hellen Hufen, hell fleischfarbene Haut, oft mit roten Augen (Albino). Nach dem Glanz (oder der Stumpfheit) der Haare unterscheidet man Glanz- oder Atlas-, Samt- und Milchschimmel.

Das gemischte Haar ist dunkelgefärbtes Deckhaar mit hellerem vermischt.

Die einfachste Art dieser Mischung ist derart, daß nur einzelne weiße den dunkelen Deckhaaren beigemischt sind. Nach der Farbe des Grundhaares unterscheidet man Stichelrappen, Stichelfüchse und Stichelfalben. Etwas heller wirkt der Gesamtton beim unveränderlichen Schimmelhaar: Mohrenschimmel, Braunschimmel und Rotschimmel. Das Grundhaar ist jedesmal das bezeichnete mit stärkerer als der vorher gekennzeichneten weißen Beimischung.

Hiervon abgesehen ist zu unterscheiden:

A. Das Schimmelhaar, veränderlich, die Füllen dunkel geboren, in mittleren Lebensjahren (6—12) sind die Pferde meist geapfelt (Apfelschimmel), in höherem Alter ganz weiß. Im Gegensatz zu den weiß geborenen Schimmeln sind Hautfarbe immer, die Hufe fast immer dunkel.
   1. Grau- oder Blauschimmel, schwarzes und weißes Haar vermengt. Je nach dem Hervorragen einer Farbe zu unterscheiden:
      a) Schwarzschimmel, nur durch helle Schweifspitze (und das spätere Weißwerden) vom Stichelrappen zu unterscheiden.
      b) Eisenschimmel, Farbe wie frischer Bruch von Gußeisen.
   2. Muskatschimmel, braunes, rotes oder gelbes Grundhaar mit weißem gemischt. Je nach Nuancen kann man noch trennen Schokoladen-, Zimt-, Honig-, Sand-, Pfirsichblütenschimmel.
   3. Starschimmel, auf dunklem Grund erbsen- bis mandelgroße weiße Flecke. Mähne, Schweif und Beine dunkel.
   4. Fliegenschimmel, auf weißer Grundfarbe schwarze oder rotbraune Flecke von Fliegengröße, besonders auf der Vorhand.
   5. Forellenschimmel, wie vorher Flecke, aber rot und dicht über den ganzen Körper verbreitet.
   6. Tigerschimmel, größere und kleinere weiße Flecke auf braunen, schwarz, grau und weiß gemischtem Grundhaar.

Die vier letztgenannten Farben, im XVIII. Jahrhundert besonders beliebt gewesen, wurden für fürstliche Ställe besonders gezüchtet, sind dann aber immer seltener geworden.

B. Das Tigerhaar. Auf weißem Grundhaar kleine regelmäßige runde dunkle Flecken; nach der Farbe dieser Flecken zu unterscheiden: Gelbtiger, Rottiger, Brauntiger, Schwarztiger.

C. Das Scheckhaar. Im wesentlichen dem vorigen gleich, nur sind die Flecken groß, bedecken oft den ganzen Körper. Man unterscheidet wiederum Gelb-, Rot-, Braun- und Schwarzschecken. Die Grundfarbe ist weiß, Mähne und Schweif je nach der benachbarten Deckfarbe, also weiß oder farbig. Das bunteste Pferd ist der Braun-

scheck: weißes Grundhaar, große rotbraune bis braune Flecke, schwarze Mähne und Schweif (Abb. XXIII. 1. B) (Anm. 29).

Abzeichen nennt man die an Kopf und Beinen vorkommenden weißen, seltener gemischtfarbenen Haarstellen.

Am Kopf unterscheidet man einzelne weiße Haare vor der Stirn, und dann je nach der Verbreiterung des Flecks: Blümchen oder Flocke (bis talergroß), Stern (etwas größer und unregelmäßig geformt), Blesse (bis auf die Nase herablaufend), Laterne (über eine Hand breite Blesse), und endlich Weiß-Kopf, wenn sich das Abzeichen bis über die Seitenteile des Gesichts erstreckt.

Schnibbe ist ein weißer Fleck an der Oberlippe oder Nase.

An den Beinen (Abb. III. 1) unterscheidet man je nach der Ausdehnung der weißen Haarfarbe: Ballen weiß, weiße Krone, weiße Köte, weiße Fessel oder einfach „gefesselt", weißer Fuß oder „weiß gestiefelt" und endlich „weißer Strumpf", wenn die weiße Färbung bis über das Knie bzw. Sprunggelenk hinaufreicht.

Die Abzeichen an den Beinen können an allen vier Füßen verschieden sein, nur an einem Fuß auftreten usw.

Eine merkwürdige Sitte im Mittelalter war das Färben der Pferde. Die Eneit des Heinrich von Veldecke (1189) beschreibt mehrere solcher bunten Pferde, darunter eins, das links weiß, rechts schwarz angestrichen war, der Kopf rot, von den Ohren über den Hals zum Schweif und nach vorne über das Gesicht und die Brust mit einem grünen Strich. Noch im XVI. Jahrhundert liebte man es, bei festlichen Aufzügen den Schimmeln Mähne und Schweif, oft auch die Beine rot zu färben.

Diese eigentümliche Sitte wurde durch die Kreuzzüge aus dem Orient gebracht, wo sie sich länger gehalten hat. Der Schimmel der indischen Miniatur (Abb. VII. 11) hat rotgefärbte Füße und Schweifspitze. Nach Jaehns führte diese Färbung (die Reitbücher des XVI. Jahrhundert sprechen von türkischem Rot und geben Färberezepte) nachträglich zu der Sage von dem Ritt des Sultans Mohammed II. in die Hagia Sofia (1453) auf einem durch das vorhergegangene Blutbad bis zum Bauch rotgefärbten Schimmel.

III. DIE GANGARTEN

In der Freiheit und unter dem Reiter kennt das Pferd drei Gangarten: Schritt, Trab und Galopp, wenn zunächst abgesehen wird von den später zu behandelnden Gangarten der „Hohen Schule", auf und über der Erde, wenn ferner abgesehen wird vom Sprung und von Bewegungen,

die sich als Unarten kennzeichnen, wie Steigen, Bäumen, Ausschlagen u. ä., und wenn endlich Bewegungen ausgeschaltet werden, die vorkommen können, aber an sich unnatürlich sind, und einen Künstler zur Beobachtung oder zur Erfindung reizen könnten, wenn es ihm auf phantastische Darstellungen ankommt (s. S. 27).

Die Bewegungen des Pferdes sollen gesehen, beurteilt und verstanden werden von der Quelle seiner Kraft ausgehend, der Hinterhand. Trivial ausgedrückt, könnte ein Pferd vorne Räder haben, seine Hinterbeine würden es dennoch Schritt, Trab und Galopp gehen lassen können. Die schiebende, vorwärts, und in gewissem Sinn durch die Winkelung der Sprunggelenke auch aufwärts treibende Kraft der Hinterhand ist das Ausschlaggebende; sie bestimmt die Schrittfolge in den Gangarten sowie deren charakteristischen, verschieden gearteten Rhythmus.

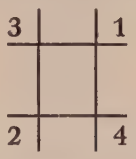
Es gibt Kunstwerke von sonst vollendeter Naturbeobachtung, in denen dieses überaus wichtige Moment nicht genügend verarbeitet ist im Sinn „der schöpferischen Auseinandersetzung mit der Umwelt".

Bei der öfter heranzuziehenden Vergleichung des Gattamelata mit dem Colleoni erscheint das Donatellosche Pferd in diesem Sinn vollendet naturwahr. Die Vorwärts-Tendenz des sich im majestätischen Schritt bewegenden gewaltigen Pferdes ist aus der Quelle seiner Kraft, der Hinterhand, verstanden und dargestellt. Daher die unwiderstehliche Vitalität der Bewegung. Bei Verrocchio kommt die Kraft nicht aus der Tiefe, sondern beginnt erst beim Reiter und steckt nur in der Vorhand des Pferdes, so daß aus dem Vorwärts ein Aufwärts geworden ist. Der vorgesetzte Hinterhuf tritt nicht durch, er hat einen lahmen Charakter; alles was hinter dem Sattel ist, schleppt nach. Der Vergleich beider Reiterdenkmäler wird in der Arbeit durchgeführt werden. Der Unterschied in der künstlerischen Konzeption dieser beiden Denkmäler, der Unterschied der beiden Pferde trotz ihrer rassenmäßig fast gleichen Erscheinung, der Unterschied im Gehaben der beiden Reiter hat andere, tiefere Gründe. Aber bei der Betrachtung des Charakters der beiden, ihrer so ganz verschieden gearteten Dynamik, sieht der Verfasser eine wichtige Quelle zu dieser unterschiedlichen Auffassung in den Dingen, deren Kennzeichnung oben versucht wurde.

Die Bewegung des Pferdes im S c h r i t t läßt sich am besten in der Natur so beobachten, wenn man einige Schritte rückwärts und seitwärts dem Pferde folgt, hier wie immer zunächst die Aktion der Hinterhand beobachtend. Der vorgesetzte Hinterfuß veranlaßt gewissermaßen jedesmal den gleichseitigen Vorderfuß, ihm Platz zu machen, denn

er huft bei guter Schrittfolge in oder sogar vor der Spur dieses Vorderfußes (Abb. IV. 12, IV. 1 u. 2). So haben Donatello und Verrocchio den Schritt dargestellt, ebenso a l l e Künstler des Altertums und Mittelalters. Die graphische Darstellung der Schrittfolge müßte also lauten:

und nicht



wie es fast immer dargestellt wird, und was in der F o l g e der Schritte zwar dasselbe bedeutet, aber auf eine diagonale Bewegung schließen lassen könnte.

Seit Leonardo wird das Pferd vorzugsweise im Trab dargestellt, was früher eine Ausnahme war, was im Altertum eine Ausnahme sein m u ß t e, denn auf einem ungesattelten Pferd ohne Bügel und ohne die durch die Bügel für Reiter und Pferd ermöglichte Schonung des „Leichttrabens" Trab zu reiten, wäre ein Unding gewesen, eine unsinnige Strapaze für Reiter und Pferd (Anm. 30). Wo Trabdarstellungen in der antiken Kunst vorkommen, sind sie entweder aus mangelhafter Beobachtung zu erklären (für die Antike ein seltener Fall) oder aus einem künstlerischen (unbegründeten) Wunsch kontrapostischen Ausgleiches in der Bewegung der Pferdebeine.

Das Pferd bewegt im T r a b e (Abb. IV. 4, 6 u. 13) seine Gliedmaßen diagonal, schwingt also rechten Hinterfuß gleichzeitig mit linkem Vorderfuß nach vorne und dann umgekehrt. Je nach der Beschleunigung des Tempos entsteht zwischen diesen beiden Momenten ein Schweben, das in der freien Plastik schlecht darstellbar ist, aber der Malerei einen lohnenden Vorwurf gab für die Darstellung der Flüchtigkeit des flotten Trabes (Krüger, Abb. XXVIII. 8). Das Trabtempo kann verkürzt werden bis zu dem Maß, das ein Schweben kaum oder überhaupt nicht mehr stattfindet (Abb. IV. 5). Und schließlich kann in der Hohen Schule als besondere Lektion das Traben auf der Stelle gezeigt werden, wobei sich das Pferd unter seinem Reiter gar nicht oder nur in ganz kurzen Tritten vorwärts bewegt (Passagieren) (Abb. IV. 3). So ist es fast immer in den Bildern des XVIII. Jahrhunderts (Chodowiecki), zu welcher Zeit diese Kunstform Mode war und etwa die Rolle spielte, wie die Pesade und Kurbette im XVII. Jahrhundert.

Ein derartiges Passagieren könnte in dem Bryaxis-Relief (Abb. XI. 5) zu erkennen sein, wenn die mindere Qualität dieses Reliefs nicht die

andere Deutung vorziehen ließe: mangelnde Beobachtung. Im Pferd und namentlich im Reiter sind auch sonst fehlerhafte Darstellungsdetails störend. Diese Bewegung als Schritt zu bezeichnen (Anm. 31), ist auf jeden Fall nicht zu begründen.

Vom Anfang des XVI. Jahrhunderts ab wird vom Künstler die Darstellung von Schritt und Trab meist verwechselt. Wo Schritt dargestellt werden soll, erscheint fast immer das für den Trab charakteristische diagonale Fußen der Gliedmaßen. Der Beginn des forthin die Regel bildenden Mißverständnisses ist ziemlich genau auf 1505 zu datieren. (Abb. XVI. 9 u. 10.)

In dem Dürer-Blatt des Ritters ist statt des dargestellten Trabes die Absicht der Schrittdarstellung aus der ganzen Stimmung einwandfrei begründet, während sonst in den Darstellungen seit dem XVI. Jahrhundert hie und da vielleicht tatsächlich Trab gemeint sein mag.

Bis in die neueste Zeit, trotz der inzwischen möglich gewordenen Kontrolle durch Photographie und Film, wurde beharrlich Trab dargestellt, wo Schritt gemeint ist. Z. B. wendet sich Begas gegen jede so gerichtete Aufklärung und will in seinem Nationaldenkmal Kaiser Wilhelms I. die Bewegung des Reitpferdes als Schritt aufgefaßt sehen, wo reiner Trab dargestellt ist, — besonders peinlich in der Inkongruenz zu dem ganz ruhigen Schreiten des pferdeführenden Genius (Anm. 32).

Wie beim Künstler über den Unterschied zwischen Schritt und Trab Unklarheiten herrschen, so in besonderem Maß bei der kunstgeschichtlichen Interpretation. Ganz selten wird eine einwandfreie Trabdarstellung als solche empfunden und gewertet, und fast immer wird richtig dargestellter Schritt als Paß aufgefaßt und als etwas Absonderliches und Fremdartiges gedeutet (Anm. 33, 34).

Der P a ß ist im Gegensatz zum Schritt eine Bewegungsart, bei der die seitlichen Beinpaare gleichzeitig in Bewegung sind und (bei reinem Paß) genau gleichzeitig gehoben und niedergesetzt werden (Abb. IV. 7). Diese Gangart gibt etwas Schaukelndes. Sie war im Mittelalter besonders beliebt für Damenpferde und für die Reise („Zelter").

Die Hufschläge markieren sich also im Trab (und im Paß) als Zwei-Viertel-Takt, während beim Schritt deutlich vier Hufschläge zu hören sind (Vier-Viertel-Takt).

Das Reiterstandbild des Marc Aurel (Abb. XII. 13) hat für die Kunst des Mittelalters und weiter bis in die neuste Zeit eine besondere Bedeutung als Vorbild gehabt. Im Mittelalter wohl besonders deswegen, weil der dargestellte Gegner des Christentums als Constantin betrachtet wurde und (in seiner früheren Aufstellung, Lateran) in seiner eindrucks-

vollen majestätischen Erscheinung von den Rompilgern aller Länder als Eindruck festgehalten und als Vorbild mitgenommen sein mag. Die Gangart dieses Pferdes ist ein kurzer, sehr kurzer Trab mit ungenügender Schrittfolge, wie er bei Pferden in hoher Aktion oft beobachtet werden kann. Ein so tretendes Pferd schafft wenig Raum hinter sich, verbraucht seine Dynamik in der „steppenden" Bewegung seiner Gliedmaßen und stellt einen Bewegungstypus dar, der sowohl dem angeborenen Vorwärtsdrang des flüchtigen Herdentieres widerspricht, als auch im allgemeinen für ein Reitpferd unbedingt unbequem ist. Die moderne Hackneyzucht hat sich mit Erfolg bemüht, mit der hohen Aktion ein raumgreifendes Tempo zu verbinden, aber das Zuchtresultat ist vorzugsweise für den Wagen, für das elegante Luxusgespann bestimmt.

Das Pferd des Marc Aurel ist ungemein genau studiert (Anm. 35) und ist zweifellos als das Porträt eines Pferdes zu betrachten, eines Tieres von etwas unangenehmem Charakter. Solche Pferdeporträts sind selten, sind aber aus der Kaiserzeit mehrfach literarisch bezeugt. Ein Pferd porträtmäßig darzustellen, ist schwierig. So markant für den Kenner das Gesicht und der ganze Habitus eines bestimmten Pferdes ist, so wenig wird der Künstler (in der Regel) imstande oder gewillt sein, das Individuelle im Pferd in seiner Einzelerscheinung zu erfassen und darzustellen. Das Typische dominiert, der durch eine Spitzenleistung geschaffene oder veränderte Typus beherrscht die Darstellung durch Jahrhunderte.

Für die Darstellung des Galopps kommen zwei in ihrer künstlerischen Auswirkung ganz verschiedene Momente in Betracht. Die Trittfolge ist bei beiden Momenten gleich oder fast gleich: ein synkopierter Drei-Viertel-Takt (Anm. 36). Seit es eine Reit-Kunst gibt, seit sich die Dressur und entsprechend die bildende Kunst neben dem Begriff und der Erscheinung des flüchtigen Pferdes mit dem Eindruck des Reiters im kurzen Galopp (Phidias) befaßt, erscheinen zwei verschiedene Typen, von denen der erste ohne näheres Eingehen auf Details mit der aus einem Reitbuch stammenden Skizze, Abb. IV. 8, bezeichnet werden soll. Dieser Moment des Schwebens wird in der bildenden Kunst bei den Reitervölkern des Orients (z. B. Abb. V. 7, VII. 4) dargestellt und erscheint auch als von dort gekommener Einfluß in der mykenischen Kunst (Abb. VIII. 1). Dann wird dieses Galoppschema erst wieder aufgenommen in den englischen Stichen vom Ende des XVIII. Jahrhunderts (Abb. XXVIII. 11 u. 13). In der Zwischenzeit huft

das gestreckte Pferd mit der Hinterhand auf dem Boden (Abb. XVII. 10), manchmal nur mit den Hufspitzen, etwa den Moment des Abschnellens bezeichnend (wie XVII. 18).

Die andere Art der Darstellung, die des abgekürzten Galopps, ist in dem Parthenonfries aufs Höchste ausgebildet und beherrscht entsprechend ihrer künstlerischen Entwicklungshöhe und Qualität die Typenbildung der folgenden Zeit.

Beide Arten sind im allgemeinen anatomisch nicht ganz richtig erkannt worden (vgl. dazu Abb. IV. 9, 10, 11) namentlich nicht der Moment des Schwebens im gestreckten Galopp. Aber bei Phidias ist das Typische (bei nur geringer Abweichung von der photographischen Richtigkeit des schwer erfaßbaren Momentes) im Spezifischen seines musikalischen Rhythmus so sicher und bedeutsam dargestellt, daß die überraschende Herrschaft des von ihm geschaffenen Typus auch von diesem Gesichtspunkt aus gerechtfertigt erscheint.

Es gibt moderne anatomisch exakte Darstellungen galoppierender Pferde (besonders Begas, Sintenis, Abb. XXIX. 16), aber es muß ausgesprochen werden, daß auch hier die Forderung absoluter Naturwirklichkeit zurückzustellen ist gegenüber der Notwendigkeit schöpferischer Typenschaffung, die den Eindruck der Dynamik veranschaulicht. Es ist nicht statthaft, daß eine hippologische Literatur, die aus Gründen historischer Art ihre Quellen in der bildenden Kunst sucht, eine „falsche Galoppdarstellung" ablehnt, — auch vom vermeintlichen künstlerischen Standpunkt ablehnt, und bei ihren bewegungstechnischen Untersuchungen das vergißt, was ein Kunstwerk ausmacht: das schöpferisch Persönliche.

Seit der Verbreitung der italienischen Reitschule (Griso, Pignatelli, später La Broue, Pluvinel und andere) (vgl. dazu den Exkurs zur Geschichte der Reitkunst) tauchen in der bildenden Kunst die Bewegungen auf, die mit H o h e r S c h u l e bezeichnet werden.

Die P e s a d e ist ein schulgerechtes Aufbäumen mit mäßig gesenkter Hinterhand und angezogenen Vorderbeinen (Abb. IV. 14).

Die K u r b e t t e bildet diese Bewegung weiter aus bei geringerer Erhebung des Pferdes und bei noch stärkerer Winkelung der Gelenke. Beide Bewegungen finden also auf der Stelle statt. Sie dauern, wenn sie richtig ausgeführt werden, einige Sekunden und haben einen ausgesprochen ruhigen, monumental-majestätischen Charakter, haben ganz und gar nichts mit einem heftigen Bäumen oder einem Angaloppieren zu tun. Bei der Pesade liegt der Schwerpunkt des Pferdes vor dem Stützpunkt der Hinterhufe, die Bewegung kann also nicht lange anhalten.

Bei der Kurbette wird die Hinterhand in ganz kleinen Sprüngen so weit und so oft untergesetzt („Nachrutschen"), daß ein längeres Verweilen in dieser Stellung möglich ist. (Abb. IV. 15, vgl. auch XXVII. 2.)

Die Kruppade gestaltet die Kurbette so aus, daß aus der kraftsammelnden Senkung der Hinterhand ein Sprung senkrecht nach oben entsteht mit Herabkommen auf derselben Stelle (Abb. IV. 17).

Die Ballotade ist eine ähnliche Bewegung unter Entspannung, also einem gewissen Herabhängen der Hinterbeine (Abb. IV. 19).

Die Lançade entwickelt sich ebenfalls aus der Kurbette und bedeutet einen känguruhmäßigen Sprung nach vorwärts-aufwärts mit Landen auf den Hinterfüßen (Abb. IV. 16).

Die Capriole bedeutet einen Sprung auf der Stelle mit kräftigem Ausstreichen der Hinterbeine. Diese Lektion wurde erfunden und geübt im Hinblick auf die Verwendung des Pferdes im Einzelgefecht und hatte ursprünglich ihren natürlichen Kampfzweck (Abb. IV. 18).

Endlich gehört zur Hohen Schule die Piaffe, ein taktmäßiges Treten auf der Stelle und das Passagieren (Abb. IV. 3), wenn bei diesem scharf akzentuierten Treten in kurzen Tritten nach vorwärts Raum gewonnen wird. Der in Zirkusdarstellungen beliebte „Spanische Schritt" mit dem scharfen und hohen Hinausschnellen der Vorderbeine ist keine Lektion der Hohen Schule und keine reiterliche Bewegung, sondern ein der Dynamik des Pferdekörpers nicht zukommendes Dressurkunststück, das in der Spanischen Schule streng verpönt ist.

Alle diese Gangarten fanden ihre Entstehung und Ausbildung nach dem Verschwinden der geschlossenen Reiterangriffe des Mittelalters und nach dem Verschwinden der schweren, den Reiter unbeweglich machenden Rüstung. Sie waren begründet in der aufgelösten Ordnung des Einzelgefechtes, wo äußerste Beherrschung des Pferdes durch den Reiter geboten war.

Für den vor der Truppe erscheinenden Führer, für den Feldherrn und Fürsten, für die Reiterdarstellungen überhaupt, erschienen die majestätischen Bewegungen der Hohen Schule, namentlich die Pesade und Kurbette als ein künstlerisch wertvoller Vorwurf, der sein tägliches Vorbild nicht zu suchen brauchte. Bei dem heutigen Schwinden dieser Hohen Schule wird die in Reiterbildern des XVII. und XVIII. Jahrhunderts dargestellte schulgerechte Bewegung meist als „Bäumen", d. h. als eine Unart gedeutet. Eine solche Interpretation ist falsch, weil sie einem sehr wichtigen Moment künstlerischer Auffassung nicht gerecht wird.

Jeder, der die Bewegungen eines reiterlich (nicht zirkusmäßig) ausgebildeten Schulpferdes gesehen hat, wird sich dem starken künstlerischen Eindruck dieser Erscheinung willig hingeben und dem Gedankengang derer zu folgen geneigt sein, die von einer Reitkunst sprechen, sie als schöpferische Kunst einer anderen großen Kunst gleichstellend. Allerdings mag es heute in Deutschland kaum ein halbes Dutzend schulgerecht ausgebildeter Pferde geben, kaum ein Dutzend Reiter, die ein Schulpferd reiten und „fertigmachen" können und kaum ein paar hundert Beobachter, die die Feinheiten einer solchen Kunst in ihren Einzelheiten zu sehen und zu beurteilen vermögen.

Die Ausbildung eines Schulpferdes ist schwierig und zeitraubend. Die allmähliche z. T. zwischen den Pilaren (Abb. XXV. 3) und mit dem Kappzaum (Abb. XXV. 6 u. XXX. 3) stattfindende Schulung findet in einer täglichen sorgfältig einzuteilenden und systematischen Erziehung statt und dauert Jahre. Selten sind heute so ausgebildete Pferde zu sehen, und fast nie findet sich ein Pferd, das alle Formen der Hohen Schule beherrscht. Im XVII. und XVIII. Jahrhundert war der Anblick eines kurbettierenden Pferdes etwas Alltägliches und mußte dem Künstler in der Eindruckskraft seiner Bewegungen einen Vorwurf geben, der wie kein anderer geeignet war, Reiter und Pferd in einer harmonischen Einheit zusammenzufassen. Namentlich für das Reiterdenkmal ist dieser Typus bedeutsam und findet (später manchmal mißverstanden) im Barock seine markanteste Ausbildung, und zwar besonders deswegen, weil die Hohe Schule dem Zeitgeschmack entgegenkam.

Weder hat das Pferd, seine Rasse und die derzeitige Reitkunst ausschließlich das Reiterbild der Kunst bestimmt, noch hat das Kunstwollen, der Geschmack einer Zeit ausschließlich das Pferd, sein Äußeres, seine Rasse und den reiterlichen Rhythmus herausgebildet. Beides ist allein nicht zutreffend. Die Beziehungen sind wechselseitig.

Sind irgendwo in einem Kunstwerk diese Wechselbeziehungen in ihrem Gleichgewicht gestört, so kommt vielleicht manchmal eine individuelle geniale Schöpfung zu Tage, die über Zeit und Zeitgeschmack erhaben ist (Leonardo), aber oft ergibt sich aus der Vernachlässigung der Beziehungen ein Mißklang in der künstlerischen Intuition, der dem Gesamteindruck verhängnisvoll wird. Fast alle Reiterdenkmäler vom Ende des XIX. Jahrhunderts gehören hierher. Die mindere Qualität dieser schwer zu ertragenden Reiterbilder liegt vornehmlich in einer solchen Unechtheit und Typenlosigkeit begründet.

Zum Abschluß der Betrachtung der Gangarten sollen kurz die phantastischen und gewollt naturfernen Darstellungen von Reitern berührt werden. Sie können zwar in mythologischen oder biblischen Stoffen oder in schöpferischer Freude an bizarren Bewegungen in kühner Gestaltung (bei ausreichendem künstlerischen Vermögen) der Anatomie des Pferdes und gewissen reiterlichen Grundlagen gerecht werden, aber sie geben der eigenwilligen Schöpfung soweit Raum, daß sie in der Betrachtungsweise dieser Arbeit im allgemeinen ausscheiden können (Michel Angelo). Solche Darstellungen müssen unkontrollierbar sein und können hier auch deswegen unerörtert bleiben, weil sie für eine Typenbildung nicht oder fast gar nicht in Frage kommen.

Zweiter Teil

Pferd und Reiter in der Kunst

Ein Kunstwerk ist die schöpferische
Auseinandersetzung mit der Umwelt —
Schmarsow

Nachdem im ersten Teil versucht worden war, Grundlagen zu klären, die außerhalb des Wollens einer Kunst, eines Künstlers, den Typus formal beeinflußt haben, wird im folgenden, dem zweiten Teil der Arbeit, von der Bildung und der Entwicklung der Reitertypen in der Kunst zu handeln sein.

Ein Rassentypus wird bestimmt durch den praktischen Bedarf, der sich im allgemeinen im Kriegsdienst mit seinen im Lauf der Zeiten wechselnden Bedürfnissen darstellt. Dieser praktische Bedarf bestimmt gleichzeitig die Reitweise der Zeit und findet in dem Sitz des Reiters, der Zäumung und Sattelung ihren äußeren Ausdruck. Rasse und Reitweise hängen ihrerseits aufs engste zusammen und beeinflussen sich gegenseitig, ebenso wirken beide praktisch auf den Bedarf, zu mindesten, indem sie ihm in Wechselbeziehung die erreichbaren Grenzen setzen.

Das Kunstwollen einer Zeit hat in seiner Geschmacksrichtung seine eigenen Gesetze. Es läßt Reiterdarstellungen entstehen, die wie jedes Kunstwerk zunächst in ihrer Art autonom sind.

Der schaffende Künstler ist aber gleichzeitig von der sich ihm präsentierenden Rasse oder, wenn er die Wahl haben sollte, der von ihm bevorzugten beeindruckt. Dazu bestimmt ihn die Reitweise der Zeit in seiner Darstellung. Der für die Zeit charakteristische Sitz des Reiters, seine Haltung im Sattel und die Art, wie er sein Pferd vorzustellen pflegt, geben dem Zuschauer die spezifische Note seiner (des Reiters) erstrebten und erreichten Verknüpfung der beiden Wesen: Reiter und Pferd. Alles das findet seinen verschiedenen künstlerischen Ausdruck.

Die Rückwirkungen von der Kunst zur Praxis sind ebenso stark. Die Kunst und der sich in ihr äußernde Zeitgeschmack wirken bestimmend auf die Rasse und deren Zucht. Sie wirken außerdem auf die Reitweise und deren Ausbildungsziel. (Rassenzucht und Reitweise sind vorher als Ergebnis des praktischen Bedarfs erkannt worden.) Endlich bestehen direkte Wechselwirkungen zwischen Bedarf und Zeitgeschmack.

Diese in jeder Linie nach beiden Richtungen hin und zurück sich auswirkenden Beziehungen können durch ein Schema dargestellt werden. Es mögen hier — die folgenden Untersuchungen gewissermaßen in ihrem Ziel und der Methode kennzeichnend — vier Beispiele vorausgeschickt werden.

Welche Beziehungsrichtung in den vier Beispielen wichtig erscheint, ist durch die entsprechende Pfeilrichtung bezeichnet, z. B. der direkte wechselseitige Zusammenhang von Zeitgeschmack und Gebrauchszweck bei den Reiterbildern des Velasquez. Wo sich das Gleichgewicht der Wechselbeziehungen am deutlichsten an Hand des hier angewandten Schemas darstellt, da ist sowohl reiterlich, als auch in der künstlerischen Darstellung die Vollendung erreicht, — so bei Velasquez, bei Phidias. Bei Dürer erscheint in dem Schema das Gleichgewicht nicht abgewogen; seine künstlerische „Absicht" ist nicht ausreichend von den Realien beeinflußt.

I.

ASIEN UND ORIENT

A. OSTASIEN

Entsprechend der Herkunft des Pferdes aus Asien und entsprechend der Bedeutung der orientalischen Reitervölker für die Geschichte und die Kulturentwicklung möge zunächst eine kurze Typenentwicklung der Reiterdarstellungen der älteren und ältesten asiatischen Kunst versucht werden.

Die frühesten bis jetzt bekannten Darstellungen des Reitpferdes in der chinesischen Kunst finden sich in den Denkmälern der Han-Zeit, in der Provinz Shantung (Abb. V. 4, 5). Die Pferde haben eine gedrungene kurzbeinige Statur, eine mächtige gewölbte Brust und hochaufgerichteten Hals. Der Schweif ist hoch angesetzt und wird hoch getragen. Der Reiter sitzt losgelassen mit natürlich herabhängenden Beinen (ohne Bügel), die Darstellungen lassen auf eine ziemlich fortgeschrittene Reitkunst schließen. Die Technik des flachen Reliefs in seiner rein zeichnerischen Manier betont den Kontur und stellt das rein Bewegungsmäßige geschickt und überzeugend dar. Der Schritt ist als Gangart die Regel, das Pferd dient mehr als Transportmittel, denn als Instrument im Gefecht; die Darstellung des Wagenpferdes dominiert in dieser Zeit.

Die Keramik der späteren Han- und der Wei-Zeit zeigt die klaren und sicheren Linien eines edelen und rassigen Tieres auf eine einfache und charakteristische Formel gebracht. Die starke Betonung der Jochbeinleisten und Ganaschen, die Modellierung der Augen zeigen die dem Ostasiaten in so hohem Maße gegebene Treffsicherheit der Naturbeobachtung (Abb. V. 1). Die Liebe zu dem edlen Tier läßt an dem Grab des Kaisers T'ai Tsung Denkmäler seiner sechs Leibpferde entstehen mit ausgesprochenem Porträtcharakter, die erkennen lassen, zu welchen verschiedenen Zwecken dieses und jenes Pferd seinem kaiserlichen Herrn vorzugsweise gedient hat (Abb. V. 6, 7). Von allen Pferden wird in Inschriften Name, Farbe und anderes mitgeteilt. Das Pferd (Abb. V. 6) ist der braune Hengst „Herbsttau", der unter dem Kaiser 621 n. Chr. vor der Stadt Tung Tu durch einen Pfeilschuß verwundet wurde.

Diese Pferdedarstellungen und die der folgenden Zeit sind von bsonderem Interesse, weil wir wissen, daß, nach vorangegangenen regen

Handelsbeziehungen mit den westasiatischen Kulturvölkern auf der alten Karawanenstraße quer durch Asien, im VII. Jahrhundert (um 650) der letzte gestürzte Sassanidenfürst zu dem befreundeten Kaiser von China geflüchtet war und viele Pferde mitbrachte sowie viele Handwerker, vorzugsweise hellenistischer Herkunft. Letzte Reste griechischer Kunstauffassung sind damals auf direktem Weg in Ostasien eingedrungen; nicht nur die Tatsache, daß die obenerwähnten sechs Pferde ein sassanidisches Geschenk waren (ihre Formen erinnern in der Tat stark an die in der sassanidischen Kunst dargestellten), läßt einen Zusammenhang zwischen abendländischer und ostasiatischer Kunst erkennen.

Das Vorzüglichste an Naturbeobachtung und Erfassung des edlen Pferdes geben die Grabkeramiken der T'ang-Zeit (Abb. V. 2). Meist ohne Reiter, aber größtenteils gesattelt und gezäumt, zeigen diese Pferde den Geist eines kriegerischen Abschnittes in der Geschichte Chinas. Sie sind ein Bild stolzer Kraft und sicheren Selbstbewußtseins. Die Linien des Kopfes eines T'ang-Pferdes sind energisch durchgebildet und stellen ein Höchstmaß an Naturbeobachtung dar, verbunden mit einem absolut sicheren Gefühl für Stilisierungsmöglichkeiten. Der Vergleich mit dem Pferdekopf vom Ostgiebel des Parthenon liegt nahe.

Die Möglichkeit, dem aus der Form genommenen Ton-Modell mit der Hand individuelle Züge zu geben sowie durch Biegen der noch nicht gebrannten Masse im Hals und in den Gliedmaßen immer neue Nuancen mitzuteilen (ähnlich der Fabrikation der griechischen Terrakotten), haben bei gleichbleibendem Innehalten des Typus die verschiedensten Stellungen und Bewegungen dieser Pferde hervorgebracht (Abb. V. 8, 9, 10). Immerhin muß bei der Betrachtung dieser Pferde nicht außer acht gelassen werden, daß in China eine unheimliche Fertigkeit des Fälschens besteht, daß solche Fälscherwerkstätten, auch auf japanischem Boden, gelegentlich von europäischen Reisenden gesehen wurden, und daß der europäische Kunstmarkt in merkwürdigem Fortschreiten immer lebhaftere, immer verwegenere Bewegungen und Stellungen dieser Pferde dargeboten hat. In den Katalogen und Läden der Händler und in den Sammlungen können von Jahr zu Jahr Fortentwicklungen in dieser Beziehung beobachtet werden, und es muß betont werden, daß nicht von einem einzigen dieser in europäischen Privat- oder Museumsbesitz befindlichen Pferde die Provenienz bekannt ist. In den letzten Jahren tauchen als Abschluß dieser Entwicklung T'ang-Pferde im fliegenden Galopp auf, einzeln und manchmal in ganzen Gruppen von Polospielern oder Reitern. Das typisch Echte des klassischen T'ang-Pferdes erscheint vermischt mit wesensfremden Bewegungsmotiven, die eine peinliche

Inkongruenz in die oft unerhört geschickt gemachten, manchmal auch abscheulichen und dummen Fälschungen bringen (Abb. V. 11 u. 12).

Die chinesische Malerei der Folgezeit hat wenig Pferde- und Reiterdarstellungen hervorgebracht. Die Kunst suchte andere Vorwürfe, und der vordem kriegerische und heldische Geist verschwand schnell und gründlich, führte nur noch ein Scheindasein in Geschichten und Erzählungen.

Anders in Japan. Infolge seiner absolut kriegerischen Gesinnung, infolge der seit der Fujiwara-Zeit über viele Jahrhunderte andauernden inneren Kriege spielte in Japan der Ritter (auch dort als Reiter) in der Literatur und im Sagenschatz eine große Rolle. Allerdings verlangt die Ikonographie des Samurai nicht durchaus sein Pferd und seine ritterliche Ausrüstung; in der japanischen Plastik kommen Reiterdarstellungen nicht vor. Dagegen ist das im Shintô-Kult wichtige Tempelpferd oft dargestellt und kommt auch in den Malereien der buddhistischen Tempel vor.

Zu einer vollendeten Naturwahrheit gelangt die Pferde- und Reiterdarstellung in der japanischen Malerei des XII. und XIII. Jahrhunderts. „Aus seiner fast unheimlichen Beherrschung des Tierkörpers heraus" (Kümmel) schafft der Künstler der Rolle aus der Sammlung Tokugawa (Abb. V. 14) eine der vorzüglichsten Reiterdarstellungen der Kunst im Sinn einer vollendeten Einheit von Reiter und Pferd verbunden zu e i n e m Willen, zu e i n e m Körper. Das spezifisch Reiterliche ist mit sicherster Kunst erfaßt und dargestellt, dabei eine sonst kaum erreichte Verbindung von Naturbeobachtung und Stilisierung geschaffen. Die Rolle stellt einen auf Pferden in der Reitbahn sich tummelnden Hofstaat dar, innerhalb dessen der abgebildete Chujô Suechika eine der lebendigsten Figuren ist (Anm. 36a). Um dieselbe Zeit malt der berühmteste aller japanischen Tiermaler, Toba Sôjô. Der Ausschnitt (Abb. V. 13) stammt aus einer oft reproduzierten in Kozanji in Yamashiro befindlichen Rolle.

B. INDIEN

In der noch wenig erforschten Geschichte der indischen Kunst treten von Anfang an zwei getrennte Schulen auf.

Die ältere entnimmt Formen und Anlehnungen aus der persischen Kunst, im Zusammenhang mit den politischen Geschehnissen. Diese Schule bildet die Grundlage für die nationalindische Kunst. Die andere Schule im äußersten Nordwesten von Indien wird beeinflußt von der

ausgehenden antiken Kunst, vom Hellenismus. Die Kunstdenkmäler dieses Gebietes, von Gandhâra, wurden lange Zeit überschätzt, stehen aber sicher unter der Stufe der nationalindischen Kunst. Das Relief des reitenden Buddha (Abb. VI. 1) ist eine typische Gandhâra-Arbeit mit den Kennzeichen minderer Provinzialkunst.

Da die altindische Kunst eine rein religiöse immer gewesen ist, so kommen Reiterdarstellungen, wenigstens in der älteren und mittleren Zeit, nur im Rahmen der buddhistischen Zyklen vor. Besonders oft wird die Mahâbhinishkramana dargestellt, der Ritt des Buddha aus seiner Vaterstadt Kapilavastu auf seinem Leibpferd Kanthaka. Der Erfindungsgabe des Künstlers ist in der genau festgelegten Ikonographie wenig Raum gegeben. Der Diener Chandaka ist immer dargestellt, ebenso die Zuschauenden in zwei oder drei Reihen und die die Hufe des Pferdes tragenden Yakshas, die Buddhas Ritt zum Asketentum zu einem sanften machen. Erst in der späteren Zeit kommen zu diesem Vorwurf andere Reiterdarstellungen.

Die ältesten Kunstdenkmäler Indiens stammen aus der Zeit um etwa 250 v. Chr., aus der Regierungszeit des Maurya-Königs Asoka. Zu diesen Denkmälern gehört auch die älteste indische Pferdedarstellung, das reiterlos galoppierende Pferd von einem (persischen) Glockenkapitell von poliertem Granit (Abb. VI. 2). Dieses Pferd hat einen so eigentümlichen und in der indischen Kunst einzig dastehenden Typus, daß nur an fremde Handwerker, vielleicht persischer Herkunft zu denken ist. Das Pferdchen ist in vielen Teilen so lebendig und naturwahr dargestellt, in anderen Details so verzeichnet (Hinterbeine!), daß es für eine spezifisch indische Kunst nicht gut in Anspruch genommen werden kann. Auch die anderen Tiere dieses Kapitells weisen auf achämenidische Kunst, besonders die Löwen und der Stier.

In den wenig später gebauten Toren von Sanchi sind die persischen Einflüsse im Pferdetypus und bei den Reitergestalten noch deutlicher sichtbar.

Der Ritt des Buddha ist wie so oft auch auf dem um 200 n. Chr. entstandenen Stupa von Amarâwatî dargestellt. Dieser Stupa ist eines der ältesten Beispiele für die phantastisch-verschwenderische Verwendung von figürlichem Schmuck in der Architektur, wie sie für die ganze indische Kunst bezeichnend wird. Aus dem überreichen Kreis der Buddhageschichten werden immer neue Szenen dargestellt. Die Qualität des Reliefs von Amarâwatî (Abb. VI. 3) ist ungleich wertvoller als die des annähernd gleichzeitigen, dieselbe Szene darstellenden aus Gandhâra. Namentlich die plumpen Hände und Füße des Reiters zeugen dort

von nur handwerklicher Arbeit (Abb. VI. 1). Die Reiterfigur von Amarâwatî ist viel besser beobachtet und trotz mancher Mängel überzeugender in der Bewegung.

Ebenfalls um dieselbe Zeit datiert Salmony (Pantheon 1928, S. 498) ein Sandsteinrelief aus Boston (Abb. VI. 4). In dem Pferd und im Sitz des Reiters sind verschiedene Elemente enthalten. Der Vergleich mit den viel späteren sassanidischen Reliefs liegt nahe und ist auch von S. herangezogen worden, aber unter Ablehnung eines persischen Einflusses. Die Bewegung des Pferdes ist nicht in Einklang zu bringen mit sassanidischen Darstellungen, findet auch sonst nicht ihresgleichen in der indischen Kunst. Die Chinesischen Pferde der Shantung-Reliefs sehen ähnlich aus in gewissen Einzelheiten z. B. der massigen Brust, den scharf gewinkelten Gliedmaßen, dem hochgetragenen Schweif u. ä. (vgl. Abb. V. 4). Der Sitz des Reiters ist der der späteren orientalischen Kunst. Endlich kann der Steigbügel keinesfalls weder in Indien noch sonstwo vor dem VI. Jahrhundert vorkommen. Aus diesem Grunde und aus dem Eindruck des offensichtlichen Stilgemischs der reiterlichen Dinge glaubt der Verfasser an eine Fälschung denken zu dürfen, insofern die Beurteilung nach den Reproduktionen in Pantheon und in Boston Bulletin 1926 eine solche Mutmaßung erlaubt. (Wie verhält es sich mit dem Kopf des Pferdes? Hat es vier Ohren?)

Aus dem XIII. Jahrhundert stammt eine herrliche Darstellung eines gegen ein Ungetüm kämpfenden Reiters (Abb. VI. 5). Am Tempel von Konârka befinden sich 24 Räder von Sandstein (das Rad ist eins der wichtigsten buddhistischen Symbole). Auf jedem dieser 24 Räder sind 8 Medaillons auf den Speichen angebracht: 192 meisterhafte Kleinplastiken im Durchmesser von 8—9 cm. Der gepanzerte Reiter mit seinem gewaltigen Helmschmuck und der gewichtigen Lanze erinnert in seiner glänzend in das Rund komponierten ungestümen Bewegung an einen mittelalterlichen St. Georg. Die auch sonst geradezu verwirrende Fülle an Dekorationen ornamentaler Art, an Figuren und Reliefschmuck an diesem Tempel hat in der Kunstgeschichte aller Zeiten nicht ihresgleichen.

Als späteres südindisches Beispiel von Reiterdarstellungen, das nach dem gotisch anmutenden Ritter von Konârka vom XIII. Jahrhundert eine barocke Stilblüte bedeutet, seien die sich hoch bäumenden Reiter der Pfeilerhalle von Srîrangam aufgeführt (Abb. VI. 6), die in das XVI. Jahrhundert zu datieren sind. Mit dieser Zeit geht die indische Kunst in ihrer so gearteten, ins Maßlose getriebenen Dekorationslust ihrem Verfall schnell entgegen. Die mit Schmuck und Riemenzeug über und über

behängten Pferde der Pfeilerhalle, die sogar schmückende Ringe um die Fesseln tragen, bedeuten ein Wahrzeichen dieses Verfalls.

C. MESOPOTAMIEN

Von größter Bedeutung ist die Darstellung des Reiters in der assyrischen Kunst. Schon vor ihrer Blütezeit zeigt sich eine aus der Geschichte Mesopotamiens wohl verständliche Vorliebe für Reiterdarstellungen. Eine Keramik (etwa 1200 v. Chr.) aus Assur (Abb. VI. 9) läßt einen ähnlichen Typus erkennen, wie der fast gleichzeitige ägyptische Kopf (Abb. VI. 7) mit allerdings etwas stumpferen und ausdrucksloseren Gesamteindruck. Jedoch ist das kleine Stück aus gebranntem und bemaltem Ton von minderer Qualität und darf nicht wertbestimmend für die Typenfestlegung herangezogen werden.

In den Reliefs von Kujundschik-Ninive (um 670 v. Chr.) ist der Typus des assyrischen Pferdes voll ausgebildet und so ausgeprägt, daß er bei gleichzeitig erkennbarer individueller Sonderbehandlung sowohl die Reitweise und Rasse als auch Gangart und Ausrüstung des Pferdes eindeutig erkennen läßt (Abb. VI. 10. 11. 12).

Mittelgroß, ziemlich kräftig und muskulös sind die Reitpferde im Halten, im Schritt und Galopp dargestellt, gelegentlich auch einmal im Trabe und im Sprung; das Galoppschema ist das gestreckte, die Hinterhufe haften auf dem Boden. Knochengerüst und Muskulatur prägen sich deutlich aus, alle Bewegungen sind naturwahr gesehen und sicher stilisiert. Die Unterschiede etwa in der Bewegung eines freien, eines an der Hand geführten und eines gerittenen Pferdes sind einwandfrei erkannt und dargestellt. Die Bekleidung ist eine sehr reiche. Aufsätze von Wollbüscheln, Federn und Bügeln auf dem Kopf, breite, teils dem Schmuck, teils dem praktischen Gebrauch (Halt für den Reiter beim Waffengebrauch) dienende Bänder liegen um Brust und Hals und verdecken diese fast ganz. Die Zügel führen nicht unmittelbar vom Pferdemaul zur Reiterhand, sondern sind auf halbem Wege mit einem um den Hals gelegten breiten Band verknotet (deutlich in Abb. VI. 10). Diese Einrichtung verhindert ein ungewolltes, im Gefecht oder bei der Jagd sich unversehens einstellendes heftiges Zügelanziehen, und bezeugt wie manches andere die dem Orientalen charakteristische liebevolle Einstellung zum Tier. Alle diese Ausrüstungsstücke, wie auch der deckenbehängte Sattel mit seinem ganz breiten Vordergurt, sind mit Quasten und anderem Zierrat versehen. Die Reitweise ist offenbar die für Reitervölker gegebene primitive aber feinfühlige, das Pferd ist auf die

Ausbildung seiner natürlichsten Eigenschaft, der Flüchtigkeit, gezogen und geritten.

In der eigentümlichen Stellung der Hinterhand bei den beiden gesattelten Pferden ohne Reiter (Abb. VI. 11) verkörpert sich das sprungbereite, willige und aufmerksame Wesen dieser Tiere, wie überhaupt die assyrischen Pferde in allen ihren Darstellungen eine ausgesprochene Bereitwilligkeit und einen Gehorsam dokumentieren, der zu allen Zeiten bei allen Reitervölkern als Erfolg des liebevollen Zusammengehörigkeitsgefühls natürlich war, wie es in solchen Stämmen der Reiter zu seinem Tiere haben muß. Im übrigen ist die Stellung keineswegs unmöglich oder unnatürlich. Gewisse Rassen (z. B. der allerdings auf den Dienst im Wagen gezüchtete Oldenburger) haben solche Haltung (Abb. I. 10) und manchmal auch einzelne Pferde einer Rasse, die sonst nicht diese Stellungen im Halten zeigt (Abb. I. 12).

Das assyrische und andererseits das ihm vielleicht verwandte skythische Pferd bedeutet für Griechenland, neben dem aus Kreta gekommenen, den anderen die Zucht bestimmenden Faktor, und zwar den wertvolleren. Aus ihm leitet sich wohl die besonders berühmte thessalische Zucht her, die den Bukephalos hervorbrachte.

Einen ganz anderen Eindruck wie das assyrische, macht das persische Pferd in den wenigen vorhandenen Reiterdarstellungen. Der Typ ist größer und gröber, so viel kann aus den Denkmälern wohl bestimmt entnommen werden (Abb. VII. 1). Es kann aber in diesem wie in manch anderen Fällen nicht mit Sicherheit festgestellt werden, wieviel in den für die persische Darstellung charakteristischen Reitertypen auf einen formalen Ausdruckswillen zurückzuführen ist.

Auf jeden Fall ist es dieser und nicht der assyrische Typus, der später auf die kleinasiatisch-griechische Kunst von Einfluß war. Die Pferde des Klagefrauen-Sarkophages schließen sich z. T. an den persischen Typus an (Abb. XI. 15 u. 17) (enthalten aber daneben ebenso viele rein griechische Elemente Abb. XI. 16).

In der sassanidischen Kunst erscheint ein Reitertypus, der mit dem persischen bis zu einem gewissen Grade zu vergleichen wäre. Der Hals des sassanidischen Pferdes ist kurz und dick, der ganze Typus ist gedrungen und kurz. Das Kunstwollen verdichtet diese Rasseneigentümlichkeiten zu kompakter Konzentration in der Darstellung (Abb. VII. 2 und 6). Vom Kaiser Friedrich-Museum erworbene sassanidische Stuckreliefs sind für den Typus ein deutlicher später Beleg (Museumsberichte

XLIX — 1928 — Sarre, figürlicher . . . Wandschmuck spätsassanidischer Zeit). In gewissen Eigentümlichkeiten, dem tiefeingesetzten Schweif (Abb. VII. 6), der runden, etwas ausdruckslosen Kruppe, lassen sich mit Sicherheit die diesmal rückwirkenden Zusammenhänge mit ostasiatischer Kunst erkennen, die sich ebenso in der indisch-baktrischen Silberschüssel (III. bis IV. Jh. n. Chr.) bemerkbar machen (Abb. VII. 7). Für das Typenbild des Reiters ist das tiefe Herabdrücken der bügellosen Fußspitzen unter allen Umständen charakteristisch.

Die Silberschüssel der Eremitage (Abb. VII. 4) kennzeichnet sich als wesentlich spätere Nachbildung u. a. durch die Steigbügel, die in der sassanidischen Zeit nicht vorkommen (s. Exkurs). Auch andere Eigentümlichkeiten reiterlicher Art, wie der offenbar dargestellte Kappzaum und das sonst nicht gebräuchliche Galoppschema, lassen dieses Stück als Stilgemisch erscheinen.

D. ISLAMISCHE KUNST

Für die Kennzeichnung des Reiterbildes in der Kunst des Islam können einige wenige Beispiele aus der Miniaturmalerei ausreichen, weil auch auf diesem Gebiet die über Jahrhunderte unveränderlichen Sitten und Gebräuche des Morgenlandes eine nur geringe Typenveränderung bringen.

Der seit dem Ende des VI. Jahrhunderts aufgekommene Bügel zeitigt einen veränderten Sitz des Reiters, und die im Mittelalter so regen Beziehungen zum Abendland lassen manche Zusammenhänge mit dessen Reitertypus entstehen. Die persische Miniatur um 1400 aus einer Zweikampfszene (Abb. VII. 10) zeigt eine geradezu gotisch anmutende Auffassung des gerüsteten Ritters auf seinem gepanzerten Pferd. Die Mesopotamische 1237 datierte Miniatur der Pariser Nationalbibliothek bringt einen orientalischen Reitertypus (Abb. VII. 8). Es ist der Typus, den Costanzo auf seiner Mohammedmedaille von 1481 darstellt (Abb. XIII. 9). Der hockende orientalische Sitz beherrscht den Typus auch in der westturkestanischen Malerei. Die Miniatur von 1314 (Abb. VII. 9) zeigt ein hochbeiniges, der heutigen arabischen Rasse nahestehendes überzäumtes Pferd mit dem schmalen Hechtkopf und dem gebogenen Hirschhals.

Die letzte Blütezeit der islamischen Kunst ist die indische Miniaturmalerei am Hof der Moghul-Dynastie. Die durch die Jesuitenmissionare übermittelten Einflüsse europäischer Kunst auch in reiterlicher Beziehung sind unverkennbar. Die in den dargestellten Pferden sich kennzeichnende Rasse (Abb. VII. 11) wird durch direkten europäischen Im-

port bestimmt sein; ein Austausch von Pferden des Abendlandes hat ja zu allen Zeiten im Orient stattgefunden. Reitweise und Zäumung, auch der Sitz des Reiters stehen bestimmt unter unmittelbar europäischem Einfluß, während die Sattlung des Pferdes (Abb. VII. 12) rein orientalisch ist.

E. ÄGYPTEN

In Ägypten hat das Reitpferd nie eine Rolle gespielt. In der bildenden Kunst kommt es überhaupt nicht vor, außer bei ganz vereinzelten Darstellungen feindlicher Krieger. Das alte und mittlere Reich kennt auch nicht das Wagenpferd, erst im neuen Reich wird es eingeführt (vermutlich durch die Hyksos). Es erscheint dann in der Kunst wie in den Inschriften, und spielt kurze Zeit danach vor den königlichen Wagen in den Reliefs und Malereien eine große Rolle. Die Rasse dieses Pferdes kann durch literarische Überlieferung nicht festgestellt werden, ist auch nach den Denkmälern kaum zu bestimmen. Der formal gerichtete ägyptische Kunstwille herrscht zu sehr auch in den Pferdedarstellungen. Der dargestellte jedenfalls orientale Typus ist wichtig in seinen Einflüssen auf die kretische und mittelbar auf die mykenische Kunst. Der überaus langgestreckte Rumpf, der hohe gebogene Hals, die zierlichen Beine müssen im übrigen als Kunsttypus, nicht als Rassentypus gewertet werden (Abb. VI. 8).

Eine vorzügliche Arbeit, wohl ein Bildhauermodell, ist der kleine Pferdekopf der Sammlung v. Bissing, datierbar auf 1350 v. Chr. (Abb. VI. 7). Es ist ein dem Wildpferd noch nahestehender Typus dargestellt, in seiner handfesten, etwas ungezähmten Urwüchsigkeit, im wesentlichen die eine der beiden nach Griechenland später importierten Rassen kennzeichnend. Der Kopf des griechischen Pferdes enthält zweifellos leise Erinnerungen an den Typus dieses Pferdekopfes, der als eines der ganz seltenen durchaus naturalistischen Beispiele in der alten Kunst zu betrachten ist.

II.

DIE ANTIKE

A. KRETISCH-MYKENISCHE KUNST

Für das griechische Pferd haben die beiden weiter oben gekennzeichneten Rassen das Material für die eigene Landeszucht gebracht, die in der Literatur seit Homer besonders gern erwähnt und gerühmt wird. Seit den Anfängen der griechischen Kunst haben die Reiterdarstellungen eine diesem Ruhm entsprechende Rolle gespielt.

Die ältesten Bilder von Pferden — erst später von Reitern — finden sich auf kretischen Gemmen, auf kretischen und mykenischen Goldringen, ferner auf Wandfresken in Tiryns und Mykenai. Diese Darstellungen sind ausnahmslos recht primitiv oder in bewußter Stilisierung so formelhaft, daß sie hier nur als Beispiele aus der frühesten griechischen Kunst erwähnt sein sollen.

Wenn auf einem Fries aus Prinias (Abb. VIII. 4) das Pferd übergroß erscheint, so darf daraus auf die Größe des Pferdes natürlich nicht geschlossen werden; das Gesetz der Isokephalie und die Akzentuierung der Begriffe von Groß und Klein haben die Auffassung bestimmt. Es ist wohl möglich, daß dem Künstler das eben eingeführte Pferd absolut groß vorkam, und daß er dies darzustellen wünschte. Die schematische Schrittstellung, mit richtig beobachteter Fußfolge, aber mit dem in der Natur nicht möglichen gleichzeitigen Fußen aller vier Hufe, kennzeichnet den orientalischen Einfluß (vgl. Abb. VII. 1). Sonst hat der Pferdetyp eine gewisse Ähnlichkeit mit dem der ägyptischen Wagenpferde von Karnak (Abb. VI. 8), insofern der gleiche hochaufgerichtete Hals mit dem beigezäumten Kopf, der lange dünne Schweif und die zu langen Gliedmaßen bei den beiden zur Beurteilung gestellten Bildern überhaupt solche Vergleiche zulassen.

Auf einer Scherbe aus Praissos (Abb. VIII. 5) zeigt sich besonders deutlich das für den späteren griechischen Reitertyp so wichtige Moment des hochaufgerichteten Pferdehalses, wenn auch hier noch nicht mit dem herangezäumten Kopf. Die Haltung des Reiters mit seinem hochgewinkelten rechten Arm wird von Pfuhl (Anm. 37) und anderen als ein auf primitives Können deutendes Veranschaulichen des sonst durch den Körper verdeckten Armes erklärt. Es ist aber durchaus wahrscheinlich, daß es sich um ein „Aufrichten" des Pferdes handelt, das man mit einer Hand auch heute in der Dressur bei solchen Pferden vorüber-

gehend vornimmt, die den Kopf tief tragen wollen (nicht mit beiden Händen, damit das Gebiß nicht in die Maulwinkel gezerrt wird.)

Die früh-archaischen Bronzen aus Olympia (Abb. VIII. 7) sind so primitiv, daß sie hier nur für das bei den Griechen seit frühester Zeit immer lebhafte Interesse für Pferdedarstellungen erwähnt werden soll. Ähnliche kleine Reiterfiguren kommen auch in Delphi vor. Die Londoner Bronze aus Lukanien (Abb. VIII. 6) zeigt schon eine fortgeschrittene Beobachtung des Reiterbildes mit einer allerdings merkwürdig fehlerhaften Schrittfolge des zuletzt vorgesetzten rechten Hinterfußes (Gußfehler?). Eine solche Auffassung der Schrittfolge ist sonst niemals zu beobachten.

B. DIE ENTWICKLUNG DES GRIECHISCHEN REITERTYPUS

In der Vasenmalerei ist die Entwicklung des Reitertypus lückenlos zu erkennen. Eine Naturbeobachtung kann festgestellt werden, die sowohl auf die Liebe des Künstlers zur Sache, als auch auf ein stetes Beispiel einer reitfrohen Jugend in gleicher Weise schließen läßt.

Die Pferde des Attisch-geometrischen Stils sind in ihrer Stilisierung größtenteils gleichartig: Spinnenartig dünne, parallel gestellte Beine, zu langer Rumpf, dünner schmaler Hals und schmaler Hechtkopf (wie bei der Bronze Abb. VIII. 6), dazu eine Reiterfigur, die mit hängenden Beinen wie eine Wäscheklammer auf den Pferderücken geklemmt ist. (Abb. VIII. 10). Immerhin ist das deutliche Bestreben da, charakteristische Einzelheiten darzustellen, wie die Biegung der Fesseln. In den früh-attischen Vasen erscheint im Gegensatz zur gesamten späteren Übung die Mähne meist ungeschoren. (Vgl. S. 7 u. 15.) Gespanndarstellungen sind in dieser Zeit häufiger. Schon taucht das erste dekorative Schema auf, der Mann zwischen zwei Pferden.

Bei den melischen Vasen kommt der Reiter mit dem Handpferd hinzu, und in den protokorinthischen Gefäßen finden sich die aus diesem Motiv (und aus der Darstellung von Pferderennen) sich ergebenden fortlaufenden Friesdarstellungen (Abb. VIII 2) und besonders als neu der Reiter im Schalen-Innenbild (Abb. VIII. 8).

Die Entwicklung der korinthischen Vasen bringt neue Motive: Während das alte Galoppschema (wie Abb. VIII. 2 und VIII. 18) die Idee der Flüchtigkeit betonte, erscheint jetzt, dem dekorativen Gedanken entgegenkommend, der abgekürzte Galopp und beherrscht seitdem die Pferdedarstellungen der griechischen Kunst. Die Typen sind

jetzt schon fast sämtlich in ihren Grundzügen vertreten: Die Troilosdarstellung, der Reiter zu Fuß mit einem oder mit zwei Pferden an der Hand, diese aufgezäumt (Abb. VIII. 11) oder nur mit der Halfter (Abb. VIII. 22), der aufgesessene Reiter im Halten, im Schritt und im Galopp, und zwar fast immer im abgekürzten Galopp, welches Motiv für das Schalen-Innenbild als Komposition in das Rund eine besonders bevorzugte Rolle spielt. Der Reiter ist nackt (Abb. VIII. 3), mit dem Himation bekleidet (Abb. VIII. 17) oder in Hoplitentracht (Abb. VIII. 16). Die kyrenäischen und chalkidischen Vasen bilden die genannten Motive weiter aus und schaffen einzelne neue Typen, zwei Reiter nebeneinander und Gruppierungen, und entwickeln durch Gegenüberstellung dekorative Momente. Die jonischen und ebenso die attischen Gefäße zeigen eine ziemlich gleichmäßige Verbreitung der genannten Typen, die sich namentlich in der jonischen Malerei durch besondere Frische der Naturbeobachtung auszeichnen.

Die Darstellungen auf den Ton-Sarkophagen aus Klazomenai (Abb. VIII. 9) überragen durch besondere Lebendigkeit und treffsichere Beobachtung die Keramik der Zeit. Die in der Skizze dargestellte Roßführung ist ein Meisterstück der Komposition und der lebendigsten Naturbeobachtung. Die kraftgeschwellte Haltung des Pferdes und das akzentuierte Treten der schlanken Gliedmaßen ist zu prachtvollem Einklang mit der formalen Gebundenheit der Darstellung gebracht. Besondere Erwähnung verdient der dekorative Dreiklang der (geschorenen) Mähne, des Haarbusches auf dem korinthischen Helm und des elegant getragenen Pferdeschweifes.

Auf den rotfigurigen Vasen sind die Reiterdarstellungen sehr häufig. Die reitfreudige Jugend übernahm (wie es zu allen Zeiten geschah, Anm. 38) die Tracht des in der Pferdezucht berühmten Landes, — Thessalien (Chlamys und Petasos) (Abb. VIII. 12. 13. 21), wodurch neue Motive entstehen. Auch der Gebrauch und die Darstellung des Reiterstiefels (Abb. VIII. 21) stammt aus dieser Zeit.

Im epiktetischen Stil sind die alten Motive fast sämtlich verschwunden. Nur noch die Roßführung und der Reiter im Schalen-Innenbild werden weiter dargestellt, aufs höchste ausgebildet und belebt. Im späteren strengen Stil geht die Entwicklung weiter denselben Weg, während die alten Motive noch gelegentlich auftauchen. Der neue weite Reitermantel, wie die Chlamys mit Streifen und Zacken benäht, ebenso fremdartige Kopfbedeckungen (Fuchspelzmütze) bringen neue dekorative Elemente.

Von dieser Zeit ab bereichern vielerlei mythologische Szenen das

Vasenbild auch in Beziehung auf die Reiterdarstellung. Im freien Stil treten an Stelle der alten Typen Szenen (auch schon vorher in den Vasen des sogen. „Pferdemeisters" — vgl. bes. Beazley) aus dem Reiterleben verschiedenster Art (Abb. VIII. 19, 20), aus dem Treiben der Reitschule, aus der Beschäftigung am Stall, alles in naturwahrer und ansprechender Charakterisierung.

Endlich in der spätgriechischen Zeit herrschen Kampfszenen vor, in denen die Amazonen besonders oft dargestellt sind (Abb. VIII. 27) neben der gleichzeitig in der großen Kunst ausgebildeten Heroendarstellung. (Amazonendarstellungen schon auf den „polygnotischen" Vasen um 460 v. Chr.)

Schon in der frühesten auf Naturbeobachtung Anspruch erhebenden Vasenmalerei ist der Pferdetypus so eindeutig sichtbar, daß die für das „griechische Pferd" kennzeichnenden Merkmale feststehen: die stark gewölbte Brust in Verbindung mit einer steilen Schulter, — ein an sich für Reitpferde nach unseren heutigen Begriffen keineswegs sehr geeigneter Bau. — Der etwas kurze und massive Hals ist steil aufgerichtet und der Kopf stark beigezäumt, manchmal überzäumt. Gelegentlich wird er hochgeworfen, meist ein Zeichen des Unwillens und des Sich-Sträubens gegen das Gebiß (Abb. VIII. 23). Der Rücken ist kurz und kräftig bei meist etwas überbauter Kruppe. Die Beine sind zierlich und sehnig, die Fesseln schmal, aber nicht sehr biegsam, die Hufe klein. Der Schweif ist tief „eingesteckt", trotzdem oft hoch getragen, was eine anatomische Unmöglichkeit darstellt.

Die Bewegungen im Schritt sind richtig dargestellt. Das ältere Galoppschema, das in Wettrenn-Szenen noch fortlebt, wird im übrigen immer mehr ersetzt durch die Darstellung des abgekürzten Galopps, nicht ohne Zusammenhang mit der gleichzeitigen Reliefplastik.

In den Münzen (Abb. IX), namentlich den sizilischen, wird das Reitpferd neben dem Siegergespann zu subtilster Darstellung ausgebildet. Die Entwicklung der Münze belegt wie das Vasenbild fortlaufend die Entwicklung des griechischen Reitertypus.

In der früharchaischen Zeit wird oft der vordere Teil des Pferdes mit oder ohne Reiter dargestellt (1) ähnlich einer s. f. Schale des Xenokles. (Vgl. Abb. VIII. 8.) Dann tritt im Laufe der Entwicklung der Reiter (2) oft als Poseidon (3) und der neben dem Pferd stehende oder gehende Mann (4,5) in den Vordergrund und wird neben den Gespannen immer häufiger verwendet. Das Pferd ist in seinen Proportionen entsprechend denen im Vasenbild entwickelten (6, 7, 9), manchmal auch wesentlich massiver (8). Dies hängt wohl mit dem Wunsch zusammen, das

Rund der Münze gut zu füllen, vielleicht bezeugt es auch das Vorkommen einer schwereren Rasse.

Zur Zeit des Parthenon-Frieses und später sind die Pferde (10, 12, 14—17) aufs feinste durchgebildet. Namentlich das Schema des abgekürzten Galopps ist in diesen kleinen Kunstwerken vorzüglich dargestellt. Zu Beginn des III. Jahrhunderts tritt zu der weiteren Ausgestaltung der alten Motive immer mehr das gezäumte (und nichtgezäumte) Pferd an der Hand des abgesessenen Reiters oder auch ohne Führung (13). Die Münze aus Larissa (18, 18 R.) sei als besonders vollendetes Kunstwerk von höchster Qualität hervorgehoben. Die Sikilo-punischen Münzen (19, 20) zeigen einen gut beobachteten lebendigen Pferdekopf mit lebhafter Wendung (des Kopfes) im Genick, welches Motiv in der römischen Münze gelegentlich noch einmal vorkommt. Der gewendete Kopf rührt wahrscheinlich von dem Augenschein und der Darstellung des Viergespanns im Wagen her. Die griechische Beschirrung der Wagenpferde zog den beiden inneren Pferden die Köpfe zusammen, wendete den Außen-Pferden die Köpfe nach außen (vergl. die Pferde von S. Marco, überhaupt alle Gespann-Darstellungen). Aus der hellenistischen Zeit stammt die syrische Münze mit dem Pferdekopf (21), der mit dem Typus des griechischen Pferdes wenig zu tun hat. Der orientalische Rasseneinfluß ist unverkennbar, trotzdem das Pferd viel schwerer geworden ist. (Die Zäumung ist die Griechische).

So wichtig die Zeugnisse der Vasenmalerei und der Münzen für die Ausgestaltung des Reitertypus in der griechischen Kunst sein mögen, seine eigentliche Entwicklung fand das Reiterbild in der Plastik.

Die archaischen Reiter- und Pferdedarstellungen in der Plastik bestätigen den oben geschilderten Pferde-Typus. Sie bestätigen besonders die steile Schulter, den steil aufgerichteten Hals und den edlen trockenen Kopf mit seinen scharf gezeichneten Ganaschen und Jochbeinleisten. Durch das Übertreiben in der zierlichen Darstellung der Beine und durch den walzenförmigen Rumpf bekommen die Pferde manchmal einen fohlenartigen Charakter (Abb. X. 2). Die Mähne ist meist auf etwa 10 cm geschoren und geht in den ebenfalls geschorenen Stirnschopf über, der zwischen den Ohren leicht vornüberfällt. Schmale etwas steile Fesseln bezeugen ein Schönheitsideal von orientalischer Provenienz. Der Rumpf scheint zu schlank, die Gurtentiefe zu gering. Alles in allem ist keineswegs der Typus eines brauchbaren Reitpferdes dargestellt. Es muß dahingestellt bleiben, ob die Rasse in ihrer dem Zeitgeschmack sich anpassenden Zuchtwahl solche Formen hervorgebracht hat, was nicht

wahrscheinlich ist, oder ob ein für die Zeit vor den Perserkriegen auch sonst nachzuweisendes maniriertes Schönheitsideal diesen charakteristischen Typus gebildet hat, zu dem sich zwar Anklänge aber keineswegs Übereinstimmungen in den gleichzeitigen Vasen finden.

Ein Höhepunkt der archaischen Pferdedarstellungen ist das Bronzepferd im Metr. Mus. New York. Die vorher bei den Marmorpferden erkannten Züge sind auch hier sichtbar; die Verfeinerung im Stil ist aufs Letzte getrieben (Anm. 39). In eine spätere Zeit ist trotz dem Galoppschema nach das Bruchstück des lebensgroßen Reiterbildes vom Artemision zu verweisen. (Jb. d. D. A. Inst. 43, 1928.)

Zwischen diesen vor 480 zu datierenden Denkmälern und der Mitte des Jahrhunderts entstehen im griechischen Kunstgebiet dann andere Darstellungen, die typengeschichtlich eine unmittelbare Vorstufe für die phidiasischen Reiterbilder bedeuten:

Von den vielen schriftlich bezeugten Siegerbildern mit Pferden in Olympia und Delphi ist nichts erhalten. Aber aus der kleinasiatischen Provinz stammt ein wichtiges Denkmal, der Satrapen-Sarkophag, an dem sich Reiter und Pferde finden, die von sorgfältigster Beobachtung zeugen, und in ihrer hohen Qualität erkennen lassen, was das Besondere in den Reiterbildern der folgenden Zeit bedeutet: die Darstellung des versammelten Pferdes. Das Sportmäßige des Reiters als eine Kunst an sich ist erkannt, wird geübt und findet seinen Niederschlag in der großen Kunst, so wie es um dieselbe Zeit in der Vasenmalerei und in der Münze erkennbar war. Gleichzeitig entsteht in der westlichen Provinz, in Sizilien (Lokri) eine Tempelgruppe, deren Pferde stilistisch und typengeschichtlich die Vorbereitung zum Parthenon-Fries bedeuten. Der Augenblick des Absteigens der Dioskuren zeugt von sicherer Naturbeobachtung. Von einem galoppierenden Pferd kann man nur so abspringen, daß man ein Bein über den Hals des Pferdes (also nach vorne) auf die andere Seite des Pferdes hinüberschwingt und sich dann an der Schulter des Pferdes vorbei auf dieser Seite hinabgleiten läßt, in einem Kräftespiel, wie etwa beim Abspringen von einer fahrenden Straßenbahn. Dieses Abgleiten wurde im sportlichen Spiel viel geübt und ist hier absolut richtig dargestellt, so unfruchtbar der gewählte Moment an sich sein mag.

Der Pferdetypus, rein hippologisch betrachtet, ist in den beiden oben erwähnten Denkmälern schon der des Parthenon-Pferdes, aber selbst in den Reiterdarstellungen des Satrapen-Sarkophages ist nicht das erreicht, wohl auch nicht empfunden und gewollt, was den Reiter des Phidias ausmacht.

Mit einem Schlag entsteht im Parthenon-Fries der Reitertypus, dessen Prägnanz so ausgesprochen ist, daß alles bisherige als Vorstufe, sogar als nur mittelbare Vorstufe erscheint.

In der Zeit nach den Perserkriegen war der Reitsport, der wie zu allen Zeiten zunächst eine Kriegsausbildung bezweckte, in Athen zu einer solchen Blüte gediehen, daß er eine wahrhaft nationale Bedeutung erlangt hatte. Besonders edles und kostbares in Griechenland gezogenes Pferdematerial stand zur Verfügung, und die Reitkunst war zu hoher Vollendung gediehen.

Die Darstellung der reiterlichen Jugend im Festzug des Parthenon-Frieses mit seinen 215 (erhaltenen) Pferden gehört deswegen zu dem Vollendetsten, was auf dem Gebiet der Reiterdarstellung zu allen Zeiten geleistet worden ist, weil es sich hier um die Darstellung des absoluten Reiten-Könnens handelt ohne jedes sonstige Programm, ohne jede Motivierung, ohne jeden anderen Zweck wie den, den Reiter und das Pferd darzustellen. Die Pferde zeigen fast sämtlich einen so unverkennbaren Grad der Ausbildung, die Reiter einen so absolut losgelassenen und der Bewegung des Pferdes sich anschmiegenden Sitz, daß zwei vollkommene Grundlagen für das vollendete Kunstwerk erkennbar sind: zuverlässigste Studien des Künstlers am natürlichen Vorbild und ausgeglichenste Harmonie dieses Vorbildes in sich.

Die griechische Kunst zeigt von ihrem Beginn bis zu ihrem Ende eine ungeheuere Macht des Typischen. Der einmal entstehende, vom einzelnen Künstler „erfundene" Typus wird unter stetem abkontrollierenden Zurückgreifen auf das Urelement der Natur ausgestaltet. Die dadurch sich in steter Entwicklung fortbildende absolute allgemein gültige Wahrheit eines Typus muß zwangsweise zu einer Steigerung hindrängen, die das Problem endgültig so löst, daß darüber hinaus eine Fortentwicklung unmöglich ist. Einen derartigen nicht weiter ausgestaltbaren Höhepunkt stellen die Reiterschöpfungen des Phidias dar. Das Pferd ist der in seinem Werden in der Vasenmalerei und in der archaischen Plastik beobachtete Typ. Er präsentiert sich jetzt vollendet, vermöge der ihm in der Reitschule zuteil gewordenen gymnastischen Ausbildung (Abb. X. 1). Der Reiter ist nur Reiter, keine mythologische, keine geschichtliche Person. Nur ein Teil der Gesamtheit, ein Teil des natürlichen Kunstwerkes eines fertig ausgebildeten Reiters auf einem fertig ausgebildeten Pferd. Die beiden Wesen sind in eins verschmolzen.

Fast ausschließlich wird der abgekürzte Galopp dargestellt, jene Gangart, die sich von dem gestreckten Galopp reiterlich wie künstlerisch weit unterscheidet. Die Fußfolge ist im allgemeinen richtig beobachtet, anatomische Einzelheiten sind richtig dargestellt. Die Fülle der Motive in dem an sich eng genug gesetzten Rahmen zeigt die genaueste Beherrschung des Motivs in allen nur möglichen Variationen.

In der Tat, der Typus ist „fertig".

Das Zwingende und Eindrucksvolle liegt in der Verbindung naturwahrer Darstellung mit einer gleichzeitigen „Vergeistigung". Der das Realistische so sicher beherrschende Künstler hat in seiner Gestaltungskraft den Typus geschaffen, der wie keiner sonst in der bildenden Kunst zwei Jahrtausende in seinem Einfluß überdauert hat.

Das künstlerisch Wertvolle der Pferde, namentlich der Köpfe liegt in dieser Vergeistigung. Das Schnauben, die lebhaften großen Augen, das Spiel der aufmerksamen Ohren ist mit verhältnismäßig einfachen Mitteln auf eine Formel gebracht, die fast etwas Überirdisches in die edlen Tiere gezaubert hat (Abb. X. 7).

Jedoch hat die nervöse Gespanntheit der Pferde, der zu äußerster Aufmerksamkeit gebrachte Ausdruck ihrer Gesichter einen sehr realen Grund. Es ist die (Abb. X. 8) zwischen einigen der schönsten Typen abgebildete grausame griechische Trense.

Stolz war der Grieche auf sein Pferd, geliebt aber wie der Orientale hat er es nicht.

Im Maul des armen Tieres hing das Marterinstrument, das eine ungeheuere Quälerei bedeutete. Der Verfasser hat eine solche Trense nachbilden lassen und hat sie einem Reitpferd aufgelegt, — aufzulegen versucht, denn der Erfolg war ein derartiger, daß von dem Fortsetzen des Experimentes Abstand genommen werden mußte.

Die scharfzackigen Walzen, die ἐχῖνοι lagen an der empfindlichsten zahnlosen Stelle des Unterkiefers (vgl. Abb. XXX. 14) und haben die zarten dünnen Schleimhäute, die ohne Fleischpolster auf den Laden liegen, blutig gerissen und zerfetzt, und bestimmt auch den Kieferknochen beschädigt. Die Zunge wurde durch die beiden scharfkantigen Scheiben heruntergedrückt und geklemmt, und nur die geringste Handbewegung des Reiters, ja das an sich geringe Gewicht der Trense mußte dem Pferd Qualen bereiten.

Das gepeinigte Tier entzog sich der Trense, indem es den Kopf so sehr es konnte herabbog, und das Maul aufsperrte, um soviel nachzugeben, wie es möglich war. Aber die unbarmherzige Hand des Reiters ließ mit der Einwirkung nicht nach, und da vortreibende Hilfen durch

Gewicht und Schenkel, durch Peitsche und Stachel gleichzeitig einwirkten, so entstanden angstgequälte Sprünge (Abb. 5 u. 6). Bei einer plötzlichen Parade (d. h. Halten) wird das Tier zusammengerissen (Abb. X. 12), daß man tiefstes Mitleid mit ihm haben muß. „Daß eine weiche und verständige Reitweise diesen Reitertypus allein habe ermöglichen können" (Diehl), kann wirklich nicht behauptet werden.

Zwar spricht Xenophon auch von einer glatten Trense, aber diese hat sich von der abgebildeten nicht viel unterschieden, und die einfachste der noch vorhandenen wirkt immer noch wie ein Reibeisen auf die Laden. Xenophons Bemerkung sagt alles, was zu sagen ist: οὕτως ὑπὸ μὲν τοῦ χαλινοῦ πιεσθείς, ὑπὸ δε τοῦ ὁρμᾶν σημανθῆναι ἐγείρεται, καὶ προβάλλεται μὲν τὰ στέρνα, αἴρει δε ἄνω τὰ σκέλη ὀργιζόμενος „. . . Einerseits vom Gebiß gequetscht, zu gleicher Zeit vorgetrieben, wird es aufgeregt, wirft die Brust vor und hebt im Zorn die Schenkel höher." (Anm. 40.)

Das griechische Pferd war so gequält, geschunden, im Charakter verdorben und bissig gemacht, daß es ungezäumt nur mit Beißkorb zu behandeln war: καὶ ἀεὶ δε ὅποι ἂν ἀχαλίνωτον ἄγῃ, κημοῦν δεῖ. „. . . So oft er (der Stallknecht) (das Pferd) ungezäumt führt, muß er den Beißkorb anlegen," und so bezeugen es viele Vasenbilder mit Darstellungen von Beißkörben (Abb. VIII. 11, 15). Auch sind solche Beißkörbe von Bronze erhalten. Die Regel war wohl ein lederner oder aus Weiden geflochtener Korb (Abb. VIII. 11).

Die Wagenpferde waren ebenso scharf gezäumt, und so kam es, daß der Grieche das Pferd nur in nervöser Erregung mit gequält aufgesperrtem Maul sah — oder mit dem Beißkorb.

Und wenn es noch einer Veranschaulichung für die Wirkung der griechischen Trense bedarf, so ist es die von Chrysostomos über Apelles, auch sonst über andere Maler berichtete Anekdote, wie es dem Künstler nicht gelingen wollte, den blutigen Schaum vor dem Pferdemaul zu malen. Er warf — so berichtet die Erzählung — im Ärger Farben und Pinsel an die Wand und kam so durch die verspritzte weiße und rote Farbe zum Ziel.

Es darf nicht übersehen werden, wenn der Reitertypus des Parthenon betrachtet wird: Die Pferde des Phidias haben blutigen Schaum vor dem Maul.

Das unheimlich Gespenstische des Götheschen Urpferdes (Abb. X. 7) ist die Folge dieser Zäumung. Das Folterwerkzeug, das mit den schönen geschwungenen Formen seiner Knebel in einigen Exemplaren erhalten ist, bildet den traurigen Schlüssel zu dem literarisch und kunstgeschichtlich

viel gedeuteten Phänomen des eindrucksvollsten Reitertypus der Kunstgeschichte aller Zeiten und Völker, bildet ein trauriges Kapitel in der tragischen Geschichte des edlen Tieres, dem wie keinem anderen vom Menschen zu sich gezogenen bestimmt ist, zu leiden und gequält zu werden.

Die Spätzeit der griechischen Kunst hat fast ausschließlich von dem Typus des Phidias in ihren Reiterdarstellungen gezehrt. Ein unmittelbarer direkter Einfluß, ein unmittelbares Kopieren der Einzeltypen hat ja nie stattfinden können wegen der unzugänglichen Anbringung der Originale. Jedoch haben die vielen Mitarbeiter den Typus des Phidias nach der Fertigstellung des Frieses später sonstwie verwendet, und wenn auch nirgends eine direkte Kopie eines bestimmten Pferdes vorkommt, so doch überall das Wesentliche der Erscheinung, das sich namentlich in den Grabreliefs der folgenden Zeit erhalten hat.

Ein vollendet schöner Kopf, das Bruchstück eines großen Grabreliefs im Museum in Konstantinopel, zeigt noch einmal besonders eindringlich die vordem geschilderten Elemente (Abb. XI. 12).

Die attischen Grabmäler verbinden den festliegenden, seinem Urbild nach rein reiterlichen Typus mit anderen Motiven, besonders dem Niederwerfen des Gegners und haben in dieser Verbindung auf die Kunst in Rom und bis zur Renaissance nachhaltigen Einfluß ausgeübt. Das Grabmal des Dexileos ist das bekannteste, weil besterhaltene Beispiel (nicht das beste an Qualität) (Abb. XI. 10). Die Pferdedarstellung bei dem Berliner Fragment ist eine wesentlich bessere: in der Mähne und auch in einigen anderen Zügen (den Ohren und Nüstern) zeigt dieses Denkmal selbständige Züge der leisen Weiterbildung im Typus (Abb. XI. 11).

Die meisten Heroen-Reliefs schließen sich demselben Typus an oder bevorzugen das alte Motiv der Roßführung, meist aber auch hierzu eine geeignete Darstellung aus dem Formenschatz des Parthenon-Frieses übernehmend (Abb. XI. 6—9). (Anm. 41.)

In dem Heroen-Relief findet die Reiterdarstellung ihre letzte Verwendung (Abb. XI. 14) und verblaßt in ihm noch im IV. Jahrhundert zu der merkwürdigen Vereinfachung, in der nur der Pferdekopf (wie auch auf altattischen Vasen), in einem Rahmen oder durch ein Fenster gesehen, neben dem Verstorbenen dargestellt wird. Aber auch in dieser der Natur begreiflicherweise ziemlich entrückten rein formalistischen Darstellung bleibt der Gedanke des blutigen Schaums. Er lebt sogar in der Form der Trinkgefäße, die abgesehen von der Andeutung des Kopfzeuges

mit dem Reiten und Gerittenwerden gewiß nichts zu tun haben (Abb. XI. 13).

In der ionischen Kunst Kleinasiens ist der Typus ebenso herrschend wie im Mutterland und wirkt sich aus bis in die Denkmäler spät-hellenistischer Zeit. Ausnahmen kommen in Kleinasien vor, wo der Einfluß des persischen Reiterbildes sich geltend macht, aber den so sehr viel eindrucksvolleren griechischen Typus mit seinen zahllosen Varianten nur gelegentlich verdrängen kann, wie bei den oben (S. 39) erwähnten Pferden des Klagefrauen-Sarkophages (Abb. XI. 15, 16, 17). In den Reliefs des Maussoleums erscheint der Typus des griechischen Pferdes in der bisher gekennzeichneten Art, dazu kommen Abwandlungen bis zu der verkehrt auf dem Pferd sitzenden Amazone in ihrer sonderbaren Bewegung, die das Kampfgetümmel mit seinen Überraschungen gut kennzeichnet.

Aber das Gebrauchspferd der Reiterei war seit Alexander entsprechend der veränderten Taktik ein anderes geworden. Der schlachtenentscheidende Hauptstoß wurde von der Reiterei geführt, fast wie im Mittelalter, und so wird das schwere Pferd bevorzugt mit breiter Brust und mit der Stoßkraft seines lebenden Gewichtes (vergl. auch dazu die Entwicklung im Münzbild). Als solcher Rassentypus erscheint das Pferd von der Quadriga des Maussoleums (Abb. XI. 4). Soweit die an sich etwas grobe Arbeit diesen Schluß zuläßt, ist das Pferd ein ausgesprochen schweres. Die Brust ist breit und tief, der Hals ist zwar aufgerichtet, aber die Beizäumung ist loser, das ganze Tier macht rassenmäßig einen temperamentloseren, einen „friedlicheren" Eindruck.

In den kleinasiatischen Sarkophagen lebt der Typus vom Parthenon-Fries fort (oft beeinflußt von Typen östlicher Herkunft), gelegentlich in kleinen Zügen mißverstanden und manchmal auch mit individueller Charakterisierung, wie es die Motive der Jagd, des Amazonenkampfes usw. mit sich brachten. Im Alexander-Sarkophag zeigen Pferde- und Reitertypen durchaus individuelles Gepräge, wenn auch die Formenwelt des „griechischen Pferdes" noch dominiert (Abb. XI. 18).

Wie die schon 369 geschriebene Reitvorschrift des Xenophon gedacht war als Vorbeugung gegen die zunehmende Verweichlichung und gegen die Abkehr vom Reitdienst, der für den Krieg ausbilden sollte, so ist das Reiten in Griechenland späterhin über das rein Sportmäßige hinaus verflacht zu den Auswüchsen in das Berufssportliche und in das Gauklerwesen. Die echte Reiterei ist dem Volks- und Kunstbewußtsein immer bedeutungsloser geworden.

Immerhin haben sich namentlich in der Kunst der Bronzen die

Erinnerungen an die beste Zeit reiterlicher Kunstübung erhalten. Die Bronze-Statuette Alexanders d. Gr. (Abb. XII. 1) und das wohl zu dieser Statuette gehörige Pferd ohne Reiter aus Herculanum kennzeichnen sich als Verkleinerungen von großen griechischen Originalen aus dem Ende des IV. Jahrhunderts. Sie lassen (auch rassenmäßig) eine Abkehrung vom Typ des Parthenonpferdes erkennen.

Ein wirklich hervorragendes griechisches Original ist das lebensgroße Pferd des Konservatoren-Palastes, das vielleicht dem Lysippos zugeschrieben werden darf (Abb. XII. 2). Wenn auch die Lücke der Sattellage das Fehlen eines dazugehörigen Reiters schon rein technisch vermuten läßt, so ist dessen Existenz durch seine an dem Pferd sichtbare Einwirkung unverkennbar: das stark Zusammengestellte, die Aufrichtung und Beizäumung, aber auch wiederum der durch die scharfe Zäumung heruntergerissene Unterkiefer. Dieses Pferdebild zeigt m e h r als einen Typus. Seine nervöse Art, das Scharren des erhobenen Vorderfußes, das Spiel der Ohren zeugen von naturalistischer Individualbeobachtung des Modells, wenn man nicht direkt an ein Pferde p o r t r ä t denken will, was an sich nicht ausgeschlossen ist. Der Gedanke an ein Porträt ist auf jeden Fall sehr naheliegend bei dem Bronzekopf vom Archäologischen Museum in Florenz (Abb. XII. 3). Der zwischen den Ohren aufgebundene Stirnschopf, der sich u. a. auch bei der reiterlosen Statuette aus Herculanum zeigt, ist asiatische Sitte, die in Griechenland im IV. Jahrhundert eindringt, in die Kunst Roms übernommen wird (und in der Renaissance wieder auflebt).

Auf attische Malerei, wohl auf das Original des Philoxenos geht das A l e x a n d e r m o s a i k mit seinen lebendigen und mannigfaltigen Pferdedarstellungen zurück. Leider ist gerade das Pferd Alexanders am meisten zerstört, aber der erhaltene Kopf ist von so lebendiger Schönheit, daß die Tradition von einem Porträt des Bukephalos glaubhaft erscheint. Das herangeführte, von rückwärts gesehene Reitpferd des Darius ist in der Bewegung von Hals und Kopf vorzüglich beobachtet, etwas schematischer sind die vier Gespannpferde behandelt.

Das letzte ins Pathetische gesteigerte aber auch die Formen der klassischen Zeit festhaltende Aufleben griechischer Kunst verkörpert sich in den Reliefs des Zeus-Altars von Pergamon, dessen Pferde noch die äußeren Formen derer des Phidias haben, aber einen veränderten Charakter, der z. B. in der wirbelnden Mähne den neuen Zeitgeist bezeichnet.

Über die Weiterführung der Untersuchung gibt das nachstehende Inhaltsverzeichnis Auskunft.

Das ganze Buch mit 32 Tafeln (Umrißzeichnungen von über 400 Reiterbildern) erscheint November 1931 im Würfel Verlag, Berlin-Lankwitz, unter dem Titel »Das Reiterbild in der Kunst«.

Inhalt

Einleitung. Das Problem 1

Erster Teil. Die Realien 3

I. Die Pferderassen 5
Allgemeine Rassengeschichte 5, Sprachstämme 7, Das Griechische Pferd 8, Das Pferd des Lehnswesens und der Renaissance 9, Das Pferd des Barock 10, Das Vollblut, XIX. Jahrhundert 11, Zusammenfassung 13

II. Die Gestalt des Pferdes 14
Anatomie 14, Äußeres 14, Muskulatur und Skelett 16, Haarfarbe 16, Einfarbiges Haar 17, Gemischtes Haar 18, Abzeichen, Färben der Pferde 19

III. Die Gangarten des Pferdes 19
Schritt 20, Trab 21, Paß 22, Galopp 23, Hohe Schule 24

Zweiter Teil. Pferd und Reiter in der Kunst 29
Richtlinien für die Untersuchung

I. Asien und Orient 33

A. Ostasien 33
China 33, Han-Denkmäler 33, Kaisergräber 33, T'ang-Plastik 34, Echtes und Falsches 34, Japan 35

B. Indien 35
Persische Einflüsse 35, Gandhara 36, Konarka 37, Südindische Kunst

C. Mesopotamien 38
Assur 38, Assyrien, Kujundschick 38, Persien 39, Sassanidische Kunst 39

D. Islamische Kunst 40
Miniaturen

E. Ägypten 41
Keine Reiterdarstellungen

II. Die Antike 42
A. Kretisch-mykenische Kunst 42
Einfluß des Orients, Frühe Bronzen
B. Die Entwicklung des griechischen Reitertypus . . . 43
Vasenmalerei 43, Münzkunst 45, Plastik 46, Phidias 48, Die griechische Trense 49, Grabmäler, Heroenrelief 51, Hellenistische Kunst 53
C. Das Reiterbild in der Römischen Kunst 54
Vollplastik 54, Marc Aurel 54, Reliefs 55, Münzen 56

III. Das Reiterbild des mittelalterlichen Lehnswesens bis zur Renaissance 56
A. Italien 56
Mosaike 56, Elfenbeine 56, Plastik 57, XIV. u. XV. Jahrhundert 58, Medaillen 59, Malerei des XV. Jahrhunderts 60, Donatello 62, Verrocchio 64, Leonardo 65, Oberitalienische Bronzen 66
B. Nördlich der Alpen 69
Frühe Plastik 69, Reitersiegel 70, Buchmalerei und Tafelbilder 71, Graphik 72, Plastik des XIV. u. XV. Jahrhunderts 73, Dürer 74, Ausklang, Bronzen (Karl der Große) 79

IV. Das Reiterbild des Barock und Rokoko 80
Allgemeines 80
Velasquez 81
Italien, G. da Bologna 84, Tacca 84, Mocchi 85, Bernini 85
Frankreich, Girardon Vinache Falconet 86
Malerei des XVII. Jahrhunderts 87
Rubens 88, v. Dyck 91
Schlüter 92
Reitbücher 93, Fürstenbilder 95
Bronzestatuetten des XVII. Jahrhunderts 96
Ridinger, Chodowiecki 98

V. Die Zeit des Klassizismus und das XIX. Jahrhundert . . 99
Allgemeines 99
Goya 100, Schadow 101, Rauch 101
Moreau le jeune 102
Der englische Jagdstich 102

Géricault und Vernet 103
Krüger 103
Historien- und Schlachtenmalerei 104
Die Reiterdenkmäler Ende des XIX. Jahrhunderts 104
XX. Jahrhundert 105

Exkurs
A. Von der Geschichte der Reitkunst 109
Xenophon 109, Reitbücher seit 1550 111, Tabelle: Reitlehrer 112/113
B. Von der Ausrüstung des Reitpferdes 114
Trense 114, Sattel 117, Bügel 119, Sporn 120, Das Riemenzeug 121

Anmerkungen 123

Glossar 133

Literatur 135

LEBENSLAUF

Als ältester Sohn des Sanitätsrat Dr. med. Otto Großmann und seiner Ehefrau Mary geb. Wilson wurde ich am 3. August 1888 in Renchen in Baden geboren.

In Frankfurt am Main besuchte ich das Lessinggymnasium und bestand dort unter Befreiung vom mündlichen Examen am 27. März 1908 die Reifeprüfung.

Am selben Tag trat ich als Fahnenjunker in die Armee ein. Ich stand während des ganzen Krieges an der Front, wurde am 27. Januar 1917 zum Hauptmann befördert und im Mai 1918 durch A. K. O. zum Bataillonskommandeur ernannt. Nach erfolgter Demobilmachung tat ich Dienst in der Reichswehr als Batteriechef und Hauptmann beim Stabe und schied am 19. Januar 1925 aus dem Heer aus.

Am 4. Mai 1925 wurde ich an der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin immatrikuliert und habe dort acht Semester die Vorlesungen gehört und an den Übungen teilnehmen dürfen bei den Herren Goldschmidt, Kümmel, Wulff, Weisbach, Hildebrandt und Kauffmann in Kunstgeschichte; Noack, Rodenwald und Valentin Müller in Archäologie; Dessoir, Ferdinand Jac. Schmidt, Groethuysen, Liebert, Rieffert, v. Allesch, Kuntze und Kanokogi in Philosophie; in Geschichte bei Herrn Brackmann.